

يا أمة ضحكت من جهلها الأمم

مالك صقور

... "هل يعرف مَنْ يهتف على جثة ضحيته - أخيه: "الله أكبر"، أنه
كافر إذ يرى الله على صورته هو: أصغر من كائن بشري سوى
التكوين؟"

هذا ما قاله الراحل محمود درويش في ذكرى حزيران الأسود
الأربعين - عام 2007، قبل رحيله بعام واحد. وقبل أربعة أعوام من
"الجهنم العربي" الذي تكرر ويتكرر فيه مشهد "الله أكبر" - قبل ذبح
"إنسان" لأخيه الإنسان.

ولما كان الشيء بالشيء يذكر، فعلى ذكر هزيمة العرب النكراء
في الخامس من حزيران عام 1967، استقبل رئيس فرنسا - آنذاك -
الجنرال ديغول وفداً صهيونياً من الكيان الناصب المنتصر على مصر
وسورية والأردن، وفي أثناء الزيارة سأل ديغول أعضاء الوفد قائلاً:
"... ويحكم إذاً ما أصبح العرب قوة اقتصادية، وعسكرية، وثقافية،
عندئذ ماذا تفعلون؟"

لا أعرف بماذا أجاب الوفد الصهيوني، لكنني أعرف أن اليهود لم
ينسوا سؤال ديغول الذي يتضمن الجواب والنصيحة معاً.

لا أعرف إن كان الحكم العرب، والساسة العرب، والمتفنون العرب قد قرؤوا أو سمعوا بما دار بين رئيس فرنسا والوفد الصهيوني، ولكني أعرف أن الصهاينة صعدوا إلى السرا والجهر على جعل العرب أمة مشتتة، متخلفة، ممزقة، تابعة، مقرّمة. وأعرف أن العرب ازدادت فرقتهم، وهربوا بعضهم للتطبيع مع الكيان الصهيوني. في البداية، كان سرا، واليوم جهراً نهاراً، أعلنوا التنسيق مع الكيان الفاصب، واتحدوا ضد سورية.

منذ فترة ليست بعيدة تم استهداف مقر مجلة في باريس، قامت الدنيا في الغرب الإمبريالي، حاج الأوروبيون والأمريكيون والصهاينة ضد الإرهاب. حتى اجتمع رؤسائهم بمسيرة هزلية، كانت فضيحة عالمية، لا سابق لها في التاريخ، يا للمهزلة!!

واليوم، يذبح العراقي، وتدمر سورية، وتمزق ليبيا إرباً، وكان شيئاً لم يكن، فالضمير العالمي تكفّس ومات. أما الضمير العربي...!!

يتطلع العرب إلى أميركا وأوروبا بدوينة وضعة لا فتين. ويأخذ بعضهم هذا الغرب "المتمدن" جداً، مثلاً للحضارة، والمدنية، والثقافة، لأنهم هم أهل الصناعة، والحدادة (وهم كذلك)، فيستوردون السلاح، بقيمة بلايين البلايين من الدولارات، ويستخدم هذا السلاح بالمال العربي، لتدمير القلعة الأخيرة في الوطن العربي - سورية.

من يقرأ تاريخ أوروبا القديم والحديث، ويطلع على الصراع الدامي بين شعوب أوروبا وبلدانها منذ العصور الوسطى، مروراً بالحربين العالميتين الأولى والثانية، يعتقد بأن شعوب أوروبا لا يمكن أن تتصالح، فالحرب العالمية الثانية زهقت أكثر من ستين مليون ضحية. فكيف لها أن تتعد؟

والشعوب الأوروبية لا تجمعها لغة واحدة، ولا تاريخ واحد، ولا آمال لديهم إلا استعباد غيرهم، والسيطرة على مقدرات الشعوب الأضعف، ونهب ثرواتها ومع ذلك، اتحد الأوروبيون تحت بافطة كبيرة (الاتحاد الأوروبي) ووجدوا (العملة)، وجعلوا وحدة النقد لديهم (اليورو)، وألقوا تأشيرة الدخول بين بلدانهم.

قبل أن يتم (الاتحاد الأوروبي)، ظهر كتاب بعنوان: (الأمنية الأوروبية)؛ روج مؤلفه: اندريه بريفو ودومنيك دافيد إلى الوحدة الأوروبية، وقد عولاً على (الثروة الثقافية الأوروبية)، التي تجلت في متجزئات الثورة الصناعية، وتطورها من القرن السابع عشر حتى القرن العشرين، وتوصلاً إلى الخلاصة التالية: "والخلاصة أن هذه الثروة الثقافية الأوروبية لا يمكن أن تحيا إلا إذا كانت تبشيرية، حتى لو تزعنا منها جميع الصفات التي أدت في الماضي إلى الاستعمار بجميع أشكاله.. ففي نظر الأوروبيين يبقى الأمريكيون دائماً أطفالاً كباراً. لا تاريخ لهم ولا ثقافة. والسلافيون أشقاء لمغول

جنتكيز خان. والآسيويون أسيايا وضحايا الأنظمة الطاغية، كما أن العرب ضحايا التعصب.

هذه هي نظرة الأوروبيين إلى شعوب العالم. خاف المؤلفان أن يقولوا عن الأمريكيان، الحقيقة، وأن يصفيا الأمريكي بأنه سيبقى من رعاة البقر، واكتفيا بالقول: "سيبقى الأمريكيون دائماً أطفالاً كباراً، ولا تاريخ لهم ولا ثقافة".

لا تاريخ ولا ثقافة للأمريكيين، هذا صحيح، ولكنهم أسيايا وأبطال في المصارعة الحرة. واستباحة العالم بأسره، إن تمعنوا. ولكن نظرتهم (للسلافيين)، وهم يقيمون (شعوب الاتحاد السوفيتي)، فهذا غير صحيح أن السلاف وشعوب السلاف أي أغلب شعوب أوروبا الشرقية الناطقين باللغة السلافية القديمة، ومنهم روسيا وروسيا البيضاء، وأوكرانيا، ويوغسلافيا، وبلغاريا، وبولونيا، هم أشقاء لمغول جنتكيز خان، فالذي أثبتته الشعب السوفيتي، أنه في فترة وجيزة، وجيزة وقصيرة جداً بعد الحرب العالمية الثانية، استطاع أن يرسل أول إنسان إلى الفضاء (يوري غاغارين)، أما أشقاء جنتكيز خان وأسلافه، فهم ذاتهم المغول والتر الجدد الذين يغزون بلادنا، وينهبون ثرواتنا، ويقتلون شموينا.

أما العرب فتضحايا التعصب، وهذا صحيح، وإن كان هذا التعصب، قد شغل عليه الغرب طويلاً، حتى يوقف الإحسان والأمراض الاجتماعية، والنمرات الطائفية، والمذهبية، وقد نجح، وأثمر فعله في ما سمي "الجهيم العربي"، وانفلات الغريزة من عقابها في سورية. وهذا من تدبير مدبر، وذلك بعد اكتشافنا نقاش الضعيف هينا، بعد أن سبر المناعة لدينا، بعد أن عثر على الثغرات فدخل منها، وراح يوسعها.

وعلى ذكر الأمريكيان والأوروبيين، هاتني أن أذكر القارئ الكريم، بما كتبه جيفرسون إلى مونرو عام 1816، إذ كتب فيما كتب رسالة يعبر فيها عن الدل والهوان والاستغلال الذي يتلقاه الأمريكيون من المستعمرين البريطانيين، وقد جاء في هذه الرسالة: "بريطانيا - هي عدو للجنس البشري بأكملة، وليس لأمرينا وحدها".

وبعد أسابيع من هذه الرسالة، كتب آدمز يقول: "إن بريطانيا تعلم أبناءها احترامنا وإمانتنا والإساءة إلينا. ولن تصبح صدقة لنا حتى تصبح نحن سادتها..."

من يقرأ المشهد الإمبريالي الحديث، بعد الحرب العالمية الثانية، وبعد العدوان الثلاثي على مصر، ولا سيما في هذه الأيام، يدرك مدى صوابية قول آدمز. لقد أصبح

الأمريكان سادة، وسادة البريطانيين، وفعل الصداقة أضر في هذا التحالف البقيض على شمعنا، ووطننا، في العراق وليبيا وسورية.



يحق للأوروبيين أن يتحدوا، وقد تناسوا، أو نسوا الحروب الطويلة، والصراعات الدموية الهائلة، وزاحوا يعملون على تطوير بلادهم في كثافة الميادين الصناعية، والزراعية، والتجارية، والثقافية مستثمرين العلم والمعرفة والعقل وفي الوقت نفسه يعملون على إضعاف العرب، وزرع الفرقة والتفرقة بينهم. ولا يخفى على أحد، ما صرحت به إذاعة (البي بي سي) البريطانية من لندن، في إثر الانقلاب الفطحي المنظم الذي انطلق على شعوب الاتحاد السوفيتي، وأدى إلى تفكيكه: لقد زال العدو الشيوعي الأول وبقي الإسلام العدو الثاني. وهم القارئ كصاف، لقراءة ما يجري الآن واستيعاب الدرس الصعب.



بعد هذا، أعود إلى العنوان: يا أمة ضحككت من جهلها الأمم. وهو خير وصف لحال الأمة العربية في رايها المريض. فكلم سكان مسيباً، وكلم سكان يرى أبو الطيب المتنبي، حين قال:

**أَغْلَى الدَّمِينِ أَنْ لَحُنُوا شَوَارِيَهُمْ
يَا أُمَّةً ضَحِكْتَ مِنْ جَهْلِهَا الْأُمَمُ**

ويقض النظر عن المناسبة التي قال فيها أبو الطيب هذا البيت، قبل ما يزيد من ألف وخمسين عاماً، فإن حالة الأمة، بقيت مثاراً لضحك الأمم والأعداء. أمة العرب الموزعة على قارتين، مسيجة بالمحيطات، وفيها دجلة والفرات والنيل، وفيها من الثروات، لو استغلت، واستثمرت لصالح شعوبها، لكانت كفاية لأن تقضي على الجهل، والتخلف، والمرض، والفقر. ليس في بلاد العرب أو طائفي فحسب. ولكن ما أن نسي العرب مضمون الآية الكريمة: كنتم خير أمة أخرجت للناس حتى أصبح العرب على ما هم عليه.



فلسفة التصوف

..دراسة نقدية..

عيد الدرويش

إن الدخول في عالم التصوف مسألة شاقة، ولكنها ليست بالمستحيلة، فهي تشي بمفردات المعرفة والعرفان. وتخطب ما يعتلج بالنفس وخواطر الوجدان، ويبحث بالقارئ شعوراً غير عادي، إن أحسن الكتاب السباحة في بحرها اللقي.

فتباينت في مستوياتها العلمية والمعرفية، وأصبحت مذاهب ومدارس وطرقاً، وتفتت بين صفوف المجتمعات، ولمن راق له ذلك، وشكلت مظهراً من مظاهر الحياة ومبادئها، وطلابها الديني هو التراجع، ففدا التصوف ظاهرة دينية تسم بالعالمية. ولا تقيد بحدود الزمان والمكان، ولا بالأجناس واللغات والأديان، أو الدوائر الحضارية فظاهرة التصوف "لا وطن لها ولا تاريخ ميلاد".

يكون شاملاً وواضحاً، ويتضمن جملة الخبرات التي توصف مادة بالوحي الصوفي، إنه أشبه بالثقافة النفسانية الأخرى التي لا تسمح بطبيعتها بالتعريف به. والمشي تستعصي عليه..

وإذا أردنا أن نضع توصيفاً لتلك الظاهرة الصوفية، يمكن إجمالها فيما يأتي:

ومن هذه السمة العالمية للظاهرة، فإننا نجد صعوبة في وضع تعريف جامع مانع للتصوف يتضمن كل مفرداته، لأنه تجربة جوانية وجدانية وخبرة دينية، هذا ما استقرت عليه آراء الباحثين على اختلاف أديانهم وتباين مفاهيمهم، ممن تناولوها بالدراسة والتحليل، سواء من الصوفية أنفسهم، أو ممن درسوا من مؤرخة التصوف المقارن، والتعريف مهما كان دقيقاً، لا

مقصودة، ولا تضيف جديداً إلى المقصود، إنها خبرة مضموصة لا يمكن فهمها إلا ممن تذوقها بذاته، أو من صوبها قروين له ككابد التجربة بنفسه، والذي له نوع تذوق للمتجاوز الخفي المستور وراء الرمز.

ثانياً: وإزاء هذه الصموية ومحاولة من الصوبية نقل مضامين تجربته إلى الأغيار والآخرين، توجد صموية مضادة، لأن وسائل الاتصال من اللغة العادية والخطاب والفكر لا تستوعبها، مما يضطر إلى التعبير عنها بلغة مضموصة تتعمق بالشعورية والتعمُّل والرمزية والمجاز، وتتطوى عادة على التناقض والرمز. فكما لا يخفى أن يستمر من المعاني قدر ما يظهر، فهو ظهور وخفاء معاً، وبلا أن معاً، والتجربة الصوفية عندما تبلغ ذروة عنقوانها، تتهدى في صيغة متناقضة وعبارات مبهمه غامضة، وهذا ما أصطلح عليه بالسلج. وقد لا تستوعب حتى هذه الشملحات المراد، فلا يبقى أمام الصوبية إلا الرهكون إلى الصمت وإذا أراد التلويح بها وجد لم يتدر، وهذا هو الخرس فكما سماه الشيخ معيي الدين بن عربي، في سبق تاريخي فريد للمعاصرين من الفلاسفة وعلماء النفس الثعنين بدراسة الظاهرة الصوفية، أمثال "ولهم جهنم"، و"كوفج فتجتشتاين"، فقد جعل الأول الاستصاء على التعبير العلامة الأولى المميزة للتجربة الصوفية، وأكد الثاني بأن ما هو "ثمره" للتجربة الصوفية لا يمكن التعبير عنها، وقد سميت هذه الحالة "بالسكوت المغم".

وقد لخص شافعي بالمراد الفيلسوف الديني المعروف "شلاير مآخر" هذه الوجوه التي ذكرناها في صموية وضع تعريف جامع

أولاً: التجربة الصوفية مهما تباينت صورها، وتعددت أنماطها هي تجربة فردانية خالصة تتسرع إلى الاحتجاز دون التشارك، ولا تستهوي إلا القلة من أتباع الأديان صوماً، وتطوي بطبيعتها على نزوع باعطني، وبلا جوهرها حالة تقسية وموقف وجداني، ولا تخضع للنسبية المنطقية، فكما هي الحال في المذاهب الفلسفية والكلامية والفقهية، أو يمكن حدها بالتعبير عنها في مفاهيم دقيقة ومنضبطة، ذلك أن اهتمام الصوبية ينصرف عادة إلى ترجمة شعوري ومضمون التجربة التي يكادها، ومن ثم فإن العبارات مهما كانت دقيقة لا تقلل المضمون الحقيقي للتجربة.

ويزيد هذه الصموية بياناً الفيلسوف الديني المعاصر يول تش قاتال إن الحركة الصوفية تعكس عدم الرضى بأية واحدة من طرائق التعبير الجاسدة من المطلق والمحدد، فالذي يكابد التجربة الصوفية - عادة - يخفى ويتجاوز مثل تلك التعبيرات وتظهراتها المتعددة.

ومرد هذه الصموية هو أن الصوبية - وبلا مختلف الدوائر الدينية والثقافية - إنما يصدر عن قناعة راسخة مفادها أن الحقيقة العملية تتجاوز الخبرة الإنسانية العادية والاعتيادية المستفادة من الحواس، أو الخلل بالخطابة والقول أو الاستدلال. ويعتقد بأن الوسائل البشرية المعتادة في الخلل غير قادرة على التعبير عن الحقيقة الإلهية، لأن الحقيقة الصوفية، لا يمكن الإشارة إليها بالعبارات، والإيماءات الرمزية الغامضة التي يتوسل بها البيان الصوبية إلى

في الإشارة إلى الطبيعة الثابتة والمتطورة للتجربة الصوفية، وأثرها في استحالة وضع حد جامع مانع لها فيشول ومولاه أقوالهم تعرب عن أحوالهم، فذلك تختلف أجوبتهم ولا تتفق، لأنهم لا يتكلمون إلا عن حالتهم الراهنة القابلة عليهم، ويشير في مناسبة أخرى قائلاً: «وكلام الصوفية أبداً يكون قاصراً»، فإن عادة ككل واحد منهم أن يخبر عن حال نفسه «وإلى هذا المعنى ذهب العلامة «تيكلسون» حيث يقول: «إن التعاريف المتعددة للصوفية التي وردت في الكتب العربية والفارسية، وإن كانت ذات فائدة تاريخية - لأنها تكشف عن التطور التاريخي للمصطلح - فإن أهميتها الرئيسية، تكمن بعرض التجربة الصوفية، بأنها غير ممكن تحديد، لأنهم - أي الصوفية - يحاولون دائماً التعبير عما أحسست نفوسهم، ولن يصفون تعريف مفهوم يضم ككل خلفه من الشعور الديني المستعظم لكل فرد».

وأخيراً: هذا كله إن نحن وقفنا عند حدود دراسة التجربة الصوفية في دائرة دينية بعمقها وأحياناً مرتكزها النبوة والوحي الإلهي (اليهودية والمسيحية والإسلام) أو أديان غير مؤسسة على نبوة ووحى، كالكثوية ومروعة، والبوذية بمذاهبها، وهي أديان تتفاوت بين التوحيد والتعددية الوثنية، ومرتكزها الجوهري القول بوحدة الوجود، مادية كانت أم روحية، أما إذا نظرنا وحللنا الظاهرة الصوفية بوصفها ظاهرة تعم الأديان جميعاً المذركة والوضعية، فتمة صعبة أخرى مضافة تتبدى للباحث في خصائصها تتمثل في الأبعاد المتعددة والصور المتباينة لما تصطلح عليه بالتجربة

ومائع للخبرة الصوفية، وأنها خبرة مضمومة مباشرة، وليست بحاجة إلى شهادة متعلقة لمصدقها من خارجها، فقال: «إن الخبرة الصوفية، خبرة معاشة، وإنها تتجاوز إمكانات القول والكتابة والإدراك الفكري، إنها مما لا يمكن فهمه، إلا من خلال الممارسة الذاتية، ومع ذلك فهي لحظة تنسم بالعائلة في الخبرة الإنسانية العامة، متجذرة باستقلال في لحظة إشراق ذاتي، وهي ولادة ذاتها، وليست بحاجة إلى شهادة تصديق، أو تبرير من خارجها».

ثالثاً: إن التجربة الصوفية، ليست بتجربة متشكلة وهوية ثابتة، بل هي بطبيعتها تجربة نامية ومتطورة تبعاً لمسلم المراج الروحي الذي يكابده الصوفي، ومع هذا التطور المساعد في مقامات روحية متتابعة، والتي تصحبها حالات تقسية هي الأخرى متطورة، تتكشف فيها التجربة وتعمق، فتتباين صورها، وقد أشار العلامة ابن خلدون إلى هذه الصعوبة المضادة قائلاً: «قد حاول كثير من قوم العبارة عن معنى التصوف بلفظ جامع، ومعنى شرح معناه، فلم يغب بذلك قول من أقوالهم، فمنهم من عبر بأحوال البداية، ومنهم من عبر بأصوله ومعانيه، ومنهم من جعل ذلك الأصل والتهيئة واحداً، وأمثال هذه العبارات كثير، وكل واحد يعبر عما وجد بحسب مقامه الحق، فإن التصوف لا ينطبق عليه حد واحد» وقال مؤكداً هذا في المقدمة الفصل الخاص بالتصوف كعبس البرهان والدليل ينفع في هذا الطريق رداً أو قبولاً، إذ هي من قبيل الوجدانات، وقد سبق الإمام الغزالي غيره

والسماحة والقبول ثارة أخرى، بين الصوفية في الأديان السماوية عامة، وبين الفقهاء والمتكلمين، فمالت الصوفية - في صورة أو بأخرى - إدانة الفقهاء والمنكلمين لهم، وصدر فتوى دينية بالتحريم ضدهم، فقد حصل هذا في اليهودية ضد صوفييها المعروفة بحركة الحاسيديم - حيث حكم "الراباي الهجا بن سلومون بن زلمان" المتقدّم المتربع على عرش اليهودية التلمودية المتوارثة - إبان القرن الثامن عشر - على طائفة التقاء الحاسيديم من الأشكناز بالهرطقة والزندقة وأدعاء المغاريق، وحكم عليهم بالهرود، وهكذا أيضاً كان الأمر في المسيحية الأولى، حيث اتهمت حركة الرهبنة بالزنا والابتداع، واستمر الأمر إلى أن تحولت الرهبنة إلى مؤسسة بابوية تخضع لسلطانها، وتذعن لأوامر العقيدة الرسمية للكنيسة، ومع ذلك فقد تواصلت أحكام الإدانة الكنسية ضد شخصيات وجماعات صوفية، اتهمت بالمروق عن العقيدة الرسمية للكنيسة، من أمثال القديس "أوريجون" و"يوهانس ماستر ايكههار" الذي اتهمته السلطات الكنسية بالإلحاد والقول بوحدة الوجود، وظهرت جماعات من الضلالة في القرن الرابع عشر، فتولدت عن تعاليم صوفية هرطقة من أتباعه، اتهمت بدورها بالخرافات المدمية، واستغلال الحرمان، وتجاوز المبادئ الأخلاقية، عرفوا بأسماء مختلفة مثل: أصدقاء الله، وإخوان الحياة النسا، وإخوان الروح الحرة، وطائفة الراترق من البروتستانت في إنجلترا، ممن عرفوا بنزعاتهم العدمية الفاضحة، واستطاعت الفضائل الخلفية المتوارثة من الاعتبار.

الصوفية التي تتجسد عادة، وتتجسد في أنماط متنوعة ومسيخ متباينة مما سنأتي على ذكرها، فإن التجربة والخبرة الصوفية عامة تتخذ صوراً وتعبر عن نفسها في ملاحظات متعددة.

ذلك أن المتصوف يحاول عادة وفي الغالب من الأحيان صياغة تجربته على وفق الدائرة الحضارية والثقافية، ومعدّات الإطار العقدي العام للدين الذي ينتمي إليه، ويؤمن بأصوله الإيمانية، فيجهد من أجل ربط تجربته الروحية بهما، أعني تصميم معتويات الخبرة وفقاً لتعاليمها، طالباً للشرعية الدينية والثقافية لشروره الذاتي وتجربته الفردية التي هي من قبيل الوجدانيات، وعن هذا المفهوم، فإن مروج الحركة الصوفية في الأديان بخامة الأديان السماوية، مرحلة طوفان الحركة الصوفية على هوامش الدين الخارجية، كظاهرة هامشية مدانة، مستتكرة ومرفوضة، ومرحلة محاولة لحركة التوافق مع الأصول الكبرى للدين، الذي نبئت في إطاره لكي تتحول الظاهرة عبر عمليات إعادة بناء حاسمة من مشروع مستهم بالإدانة والاستنكار إلى الإقرار بشرعيتها، والاعتراف بها يقول "هانز ككونج" في هذا الصدد وهذه المحاولة للتوافق مع الأصول المعادية للدين المنقول، حكماً جاء على لسان صوفية الإسلام، وصوفية الأديان السماوية الأخرى من اليهودية، وهذا التناقض بين الطورين للحركة الصوفية، طور الإدانة والانتهاج أولاً، ثم الاعتراف الشرعي بها، وهو ما يفسر ظاهرة العداء المستحكمة التي اتسمت بالضراوة والشدة تارة.

المصطلح على الصمت المطلق في البوذية، وفي الهندوسية، وفي التأوية الصينية، حتى ذهب أولتروالف أنجي "المؤرخ المتخصص في الآداب الصوفية، إلى أن الصمت علامة مشتركة، وعامة للتجربة الصوفية.

وذهبت مائتة ثانية من مؤرخي التصوف المقارن إلى ربط المصطلح بما عرف في التراث المسيحي *mustikos* الذي دل على المعاني الخفية المستورة وراء ظواهر النصوص الكتابية، بزعم أن لكل النصوص معاني ظاهرة واضحة ومباشرة، وأخرى خفية مستورة، وأن على الصوفي، ألا يثقل بالمعاني الظاهرة، بل يتجاوزها إلى التماس المعاني المستورة للنص، فهي المراد على الحقيقة، ولعمرة عن النص الكتابي.

ومصروف أن هذا المنهج الذي يجاوز الدلالة الظاهرية للنصوص الكتابية "التوراة" يرتبط تاريخياً باسم "فيلو الإسكندراني" فيلون الفيلسوف اليهودي المعاصر للمسيح "ع" وأنه أخذ أفكار أبناء الكنيسة اللاتين أمثال "فيلمنت الإسكندراني" وتلميذه الروحي من بعده القديس "أوريجون" الذي يعد المحقق والمبدع الأول في المسيحية للتفسيرات الإشارية التي اتخذت عنده صورة ثلاثية، المعنى الحسي الظاهر، وهو من الكتاب الذي جسده، وربما ندر وجوده، والمعنى النفسي أو الأخلاقي إلى المعنى الرمزي. وأخيراً الدلالة الصوفية، وهذا التأويل الرباعي تبناه متصوفة اليهود المتكتمين إلى حركة الغابلات، وألّف من التفسير الحرة لم الرمزي، فانجزي، فالتعبير الذوقي الباطني للنص.

ومع كل هذه الدلائل التي تربط

وجه الالتقاء بين الصوفية والتصوف

لقد أرجع الباحثون في تاريخ التصوف المقارن جذر المصطلح في اللغات الأوروبية *mysticism* إلى أنه مشتق من الكلمة اليونانية *muein* التي تعهد الصمت، وحكم الأهواء والكلمة وكانت وصفاً للمراسيم السرية الخاصة، والانخراط في صفوف الأديان الظلامية السرية، والتي كانت تفرض على المتضمن إليها، الالتزام بالسرية التامة، والامتناع عن إفشاء أسرار الجماعة.

وقد سرت هذه التزمية السرية، وكتمان الصوامع إلى الجماعات الغنوصية عامة في الفكر الديني. ففي اليهودية عرف من الأسنين عامة، والغيورين منهم خاصة، المعروفين بالمقاربة المعروفين بسكنتهم في الكهوف والغارات، قسم العهد الذي يؤديه من شاء الانضمام إلى جماعتهم، كذلك سرت مراسيم الكتمان والسرية وحفظ العهد، والامتناع عن إفشاء السر، إلى الجماعات الباطنية في الإسلام. والطوائف الصوفية التي جمعت بين الغلو الشيعي، والغلو الصوفي معاً، مثل القنندرية والبيكتاشية الذين جمعوا تعاليمهم السرية في دساتير عمل صارت تعرف عندهم بأعين نامة.

وقد شغل المصطلح وعلى الدوام، وفي مختلف التصوفات، يتضمن معنى الصمت والخرس، وكلل اللسان مقروناً بالامتناع عن إفشاء الأسرار، ووجوب الكتمان عليها، خاصة عند الجماعات التي لفتت مذهب صوفية، ذات نزعة باطنية في اليهودية والمسيحية والإسلام، وهكذا كان الأمر أيضاً في البوذية والهندوسية، إذ دل

الدرس التاريخي مفادها: أن جميع الاتجاهات في الفكر الديني العام تحاول استجداء الشريعة التاريخية والدينية على اجتهداتها بالتوصل بأمرين متضايقين هما: التماس القديمة التاريخية لتوجهاتها ثم ربطها بالسلف الأول من أتباع الدين، وذلك أن إحدى القواعد العامة المتعمكة في بؤس الفكر الديني، وإن الحق لا بد من أن يكون قديماً، وإذا كان كذلك لا بد، فإنه قد نُقل إلى الخلف من السلف بالتواتر.

الأنماط والتمانج العامة لفكرة الصوفية:

أحصى مؤرخة التصوفات المالكية، وعلماء النفس والاجتماع المحدثين، الأنماط التالية:

أولاً- الوعي المنفتح على الخارج: وفيه تتأحد الذات الإنسانية مع العالم الطبيعي الخارجي، ومصطلح على تعريفه، بالتمتع المنفتح على الخارج، أو التصوف المكتسب، وأحياناً سُمي بالتصوف الطبيعي، أو الوعي الجواني، المتوحد بالطبيعة وجمالها، ويُغلب على هذا النمط ألا يكون ذا مضمون ديني، وفيه تتأمل الذات الإنسانية الطبيعة ومظاهرها الجمالية المشخصة، أو المشبعة بالخارج، وتتصورها على ما فيها من تنوع وتضاد، وحيدة مؤتلفة نابضة بروحانية حكامنة، وخفية تسري فيها، روحانية تجاوز التنوع في الأفراد المشخصة إلى معنى الوحدة والجمال المطلق الخفي وراءها.

ثانياً- التمتع المكشوف على الذات: هذا النمط من الوعي الصوفي، هو الأكثر تطوراً من سابقه، بل إنه المراد والمقصود عموماً من مصطلح التجربة الصوفية. وفيه

المصطلح بالتفسيرات الإشراعية، فإن عدداً من الباحثين، قد رَدَّ هذا الترابط للتجربة الصوفية في جوهرها - ومهما تباينت أبعادها وأشكالها - هي في اجتهادهم محاولة للاتصال بالحقيقة الكلية المطلقة الواحدة.

ولا أرى لاعتراضهم مبرراً وجيهاً، إذ الثابت أن صوفية الأديان جميعاً، قد جهدوا من أجل تجاوز المعنى الظاهري والحرفي، لنصوص الوحي الإلهي، إلى المعاني الخفية والرمزية، التي تعتبر الظواهر آتخذ مجرد إشارات للمعاني المستورة. مع الالتزام - عند الصوفية المتزعمين بأدب الدين والشعر - بالمعنى الظاهري ووجوب الوقوف عند دلالاته التكليفية.

أما ما يتعلق بوجود اشتقاق مصطلح التصوف في الإسلام، فقد تعددت التفسيرات لحدود بالغة، كما هو معروف للدارسين مع انتقاد إجماع الرأي على أن الاسم، مستحدث لم يكن معروفاً - كما أشار القشيري في رسالته - فلا هيبة إذا بمحاولات قدماء الصوفية، ومن سلك مسيلهم من المحدثين، وربط المصطلح بالصوف الخشن، وبالرسول الكريم عليه السلام، ومسلك مصاعبة الكرام، فذلك في نظري محاولات تبريرية مسملعة ومتحلة، قصدوا بها التماس الشرعية الدينية وشهادة التصديق التاريخية للحركة الصوفية بعد نشأتها لأسباب كثيرة، لا مجال للخوض فيها، وتلك الوجود من الاشتقاق قد آتت على تمداها، وذكرتها المبدونات الصوفية التقليدية، كما هو معروف، وعلى اللورخ الديني أن يأخذ بمبدأ الاعتبار - في هذا الخصوص - قاعدة محكمة، مستقرة من

الآخرين، وهو ما اصطلح عليه متصوفة الإسلام بالسماء الأخلاقي، أي فناء الأخلاق للمدومة بهناء الأخلاق الفاضلة والجمودة، ومن هنا جاء تعريف بعضهم للتصوف بأنه "تحلية وتحلية" أو كما عرفه أبو محمد الحريري حيث قال "هو الدخول في كمال خلق ما هو خلق سني، والخروج من كمال خلق دني".

وفي هذا التمهيد من اللاهوتي الصوفي المصطفى، يتحقق الصوفي بدو معرفة، ليست كصينية تملأ بحلقة الدليل وإعمال المصغر، بل هي معرفة تنفذ في روح المتصوف، أنها معرفة - في وعدهم - منح وهمايا يعرفها الصوفي الواصل من بحر العطاء الرباني اللامتناهي (وهي المعرفة اللدنية والحكمة الخالدة) تبدأ في صورة نواحي وبارق، صادرة ولحظية، ثم تستقر وتتحكم في صميمه معرفة حقة تنسج بأنها يقينية وتنسج باللعنات والمبشرة من غير حساب أو واسطة من حد، عقل، وبصدق الصوري.

ومع اتساع دائرة الدراسات العسية والاحصائية، صيغ - أعباد - نعتين الخراس من الوحي الصوفي، إلى الوحي المبين، وهكذا يلتقي في الدراسات المدورة بالانتماء الأربعة التالية، مما يمد في نظر الباحثين في التجربة الصوفية وغيا صوف.

التصوف المصطفى وهو فوق الطيفي، وما أسمونه بالباطن المتكمن على الداء وهو القرار أصالة.

- التصوف الطبيعي، وهو النوع الذي اصطلح عليه بالباطن المشتق على المثلية،

يفقد الصوفي وعيه، عبر عملية تطهيرية شامة فيها متفكرية ومعنوية ميثية هي مصراع روحي في درجات متصاعدة، عرفت بحالته القماء عند آباء الصوفية، وعند الصوفية الحصريين اليهود. وعند صوفية الإسلام، وينتهي هذا المصراع إلى عيب الوحي بالذات، والأغيار بل وروا وفاء نوعي، بفعل معطيات الحس والمصغر، أو الاستجابة لدواعي الرغبات والشهوات، بالتأخر بالصيغة في الحق الواحد المطلق. في لغة الفلاسفة من الصوفية، أو بالخالف تعالى في لغة متصوفة الأديان السماوية، فتختفي ككل تفرقة بين الذات وموضوع إدراكها، وهو ما شرف بـ "المقام" الذي أسماء الإمام لمرالي "بالاستغراق بالصيغة في الله تعالى"، وأسماء ابن تيمية "بالفناء الشهودي"، تهيأ له من الفناء الوجودي، وعرف في التصوفات الهندوسية والبوذية بالاتحاد بالذات الصوفي، عبر مصراع روحي تطهيري ذي مقامات ثمانية هي (الطريق المبين ذو الثماني الشعب) سلامة الرأي، سلامة النية، سلامة القول، سلامة الفعل، سلامة لطف، سلامة السعي، سلامة الوحي سلامة التركيز، ثم التحقق بالطمينة الجوانب المطلقة الخروسة بالصورة المائدة التي تحرر الهندوسي من الصفات السلبية مثل الضيق والعجب والجهل، بالتعب عن عشر، من الشؤن، التي تلازم الإنسان، وهي أوهام النفس والشك، وبذل الجهد من أجل القوت والملاذات والشهوات الجسمانية والرعي، في إقامة الحياة السماوية والعجب والكبر، وانحاء التقوى والاستقامة والجهل وحسب الحياة الأرضية، والعقد وفكرانية

وإن الله تعالى سميت في العهد الخليفي

فإنه هو الطبيعة، والطبيعة هي الله

– **نمط الوعي الصوفي المتمثل في حالات**

فقدان الوعي المستلزم بالعنف والشدائد وتناول حبوب الهلوسة، وهذا النمط يصحاح عليه علماء السمر والاحتجاج بالحالات الصوفية المستندة بالمواد لتكيفية.

– **الوعي الصوفي الناتج عن الإصابة**

بأمراض عصبية، وبالرغم من اعتراش العديد من المهتمين بدراسة التجربة الصوفية في الأديان، على اعتبار المظهر الأخير، حالات صوفية، وخصوصاً بالصوف للمسوخ والكاذب، ومبررين ذلك بأن الأول مصدرة كيميائي، وأن الثاني يمثل حالات من الشذوذ النفسي، ومظاهر لأمراض عصبية، ومن ثم فإن المهتمين بالدراسات النفسية والاحتجاجية، يرون أن البحث في مثل تلك الحالات العصبية والعصبية ليس من شأنه الاهتمام بالأسباب أو العوامل المسببة لها، وإنما ينحصر هدفه وقصد في دراسة المظاهر الخارجية البادية على الأفراد، مع تركيزهم بأن تناول المظاهر المظنة لن يحول إلى الإيمان الخرس، وهو لا يمين أبداً على تطور وسمو جولي وأخلاقي، بل العكس تماماً يسوق إلى تخطيط شخصية الإسماعيلية وعقوبته بسمي واجتماعي و أخلاقي، أما حالات الهستيريا والعكس المبرهن، والانهيار العصبي وسواها، من الأمراض النفسية الأخرى، فهي حالات استثنائية وغير سوية في نظر المتكربين لا اعتبارها حالات من الوعي الصوفي، ومن هذا اصطلاحاً عليها بالتصوف المتحل والفساد الذي لا اعتبار له.

– على الرغم من حملات الإنكار تلك

بمصادف في هذه الدراسة بأصناف من الوعي الصوفي حتى في دائرة الفكر الصوفي في الإسلام ومشخصة في مؤلف من الملة الذي أسماه الوفيه المترومين بأدي الشرع والمثل بالتوصفة، ومنهم من أباحوا شرب الخمر في حلقات السماع وسموهم مدامة خمر، وعرف عنهم تناول المخدرات كالحشيشة قبل إقامة مجالس المريدي – فضية – كذلك نذر عن بعض المظهر البسية والعصبية المصاحبة لتجربته الصوفية، مثل الجنون المرفق، وحالات الإغماء والاستمرار في أحلام اليقظة – الفضليات – وإيهاء الخوارق والشعور

– **الخصائص العامة المشتركة للتجربة**

الصوفية: انتهى عالم النفس الأمريكي المعروف "رايم جيمس" في دراسته الموسومة بـ "تنوعات الخبرة الدينية" وفي الفصل الذي خصصه للحديث عن التجربة الصوفية الذي استغرق الصفحات، وأهداه فيها ذكر من حصن مشتركاً نعم لتجربة الصوفية، على اختلاف تارته الدينية والحصرية، جرو من مؤرخة التصوف المأثور إلى أن أهم الخصائص المشتركة للخبرة الصوفية دمه هي

1- **الاستغناء على التعبير:** يمتد إلى

محتوى التجربة الصوفية ومضمونها – كما صلت في القدم – ومن حيث نه تجربته ذاتية وفردانية حاصه، وتمثل حاله من الوعي المأثور، مما لا يمكن التعبير عنها، ووصفها بالكلام والحط، ولها أيضاً لا يمكن نقلها إلى الآخرين، وهذه الخاصية هدر مشترك في التجربة الصوفية على نوع

2- التمسك بالفكرية: من المفترض

والأمر الطبيعي أن تتعارض مفاهيم الحيرة الصوفية وتجدد معنى اسمية فكرية لتتوسع ليعلمها وصورها، مواجيد وجدانية عاطفية، ولا تقع في نطاق العلم، فهي ليست علماً، لأن العلم منهجه الاستدلال والخبرة الحسية، ولذا يمكن التحقق من صدق قضائيه بالرجوع إلى الواقع وشهاداته

ومع هذا التناقض الصريح بين الحيرة الحسية والوجدانية، فقد أمكن التحقق من صدق قضائيه بالرجوع إلى الواقع وشهاداته في التجربة الصوفية في نظر المتخصصين لعرضها، تمتد صاحبها بسوق من السبقية الفكرية، بل هي المعرفة اليقينية حقاً، ولها شهادة التمدد على هذه المعرفة البورانية، لم يكن أمام صوفية الأديان إلا التراجع بالشهادة العلمية على امكانيتها وتحصيلها، فالصوفية على ما بينهم من تباين الأصناف واختلاف الأركان والدوائر الحضارية التي يشتمل عليها، فربهم متفقون على جوهر التجربة.

وقد ساق الإمام العراقي رداً على معكاري المعرفة التي طرقت الحيرة الصوفية، فقال في الإنصاف عليهم "فمن علم أن الكشوف موقوف على الأدلة الضرورية، فقد ضلّ رحمة الله الواسعة"، فأبى النظر ودور الاعتبار، لم يحكموا وجود هذا، وإمكانه وإفضائه إلى هذا المقصد، فيه فطر حالات لا يبيد والأولى، ولكن استوعبوا هذا الطريق واستبحروا شروحه واستبعدوا استبعاد شروحه ورمعوا من حول العلائق إلى ذلك الحد فكانت مدر، وإن حصل في حالة فثباته

دائرتها الدينية، وهي الحاصية التي سمى الإمام العراقي بظلال المناس، وأجن عربي بالخرس، وأصطلح عليها صوفية الهندوسية بالصمت للخلق

إن الصمت ظاهرة مستحكمة في تجربة الصوفية لأن الذي يعنيهها، يبدأ المحاولة عادة بإغلاق منافذ الحواس كليا في الهندوسية وذلك استباقاً، وتجهيلاً لانتاج البصيرة الجوانية، واستعداداً للمعرفة البورانية، التي سرعان ما تثبت من أعماق أغوار النفس التي وصلت إلى مراجعها الروحية إلى الحق تعالى "عند صوفية الإسلام" أو تحدثت باللفظ الكلية في تصوف الهندوسي

وقد أشار المتشرك المعروف "نيكلسون" في دراسته المستفيضة عن التصوف الإسلامي وتاريخه وشخصياته ونظرياته إلى هذا الأمر فقال "إن صوفية الإسلام شأنهم في ذلك شأن الصوفية جميعاً، يدركون أن المناهية التي يريدون تحصيلها من الطريق الصوفي ليست مما يقع في نطاق العلم، أو الوصف بالالفاظ، فليس لهم من يتدق أحوال الصوفية ان يفهم هذه الأحوال، ولا يد لهم من أن يتدقوها، أما الوصف بالالفاظ، فيتصور دون التعبير عن هدف الصوفي، وإن كس لا يقتصر على وصف طريق السلوك إلى هذا الهدف، من أوله إلى آخره ويؤيد "وليم جيمس" هذه المناهية فقال إن التجربة الصوفية تتحدى التعبير، فليس في الإمكانيات التعبير عن مضمونها في كلمات، ومن ثم فإن تكميلتها لا بد - لمعرفتها من تدقيق مباشرة"

أبعد منه . في أدنى ومواسٍ وخطر يشوب
نقلب.

ويقول أيضاً: "ولو اجتمع العقلاء كلهم
من أرباب الدوق على تفهيمه أنصكر له"
عنى الدوق لم يتدروا عليه، ويشير إلى وجه
الاستحالة هذه العلامة ابن خلدون فيقول:
ليس البرهان والدليل بباطع في هذا الطريق.
رداً وقبولاً، إذ هي من قبيل الوجدانات
ويقترب "مصري برغسون" من مقولة المراتي
في الإنصكار على مصكري المعرفة الصوفية،
بل يكاد يعبر عما قاله الغزالي حرفياً

3- اللحظة والظلمة: ويراد بها المهاد
الحسني المرفق للوحي والإدراك، بالذات
وبالاعتبار في مقام الشهود عند صوفية
إسلام أو الفناء عن السوى وعن كل ما
يدرك بالحس، وعن كل ما يخطر في
العقل، بل عن كل فعل وشعور، وذلك
بالاستمراق بالتحكيم في المنطق، أو كما عبر
عنه في صوفية الإسلام، حصر القلب في الله
تعالى، وتركيز التأمل في صفاته، ومع هذه
الحالة بالمعانيب - غيب الوعي والشعور - فإن
الصوفي يرقى إلى نوع وعي مقارن، وغير
ملمهي، أو اعتيادي يصطبغون عليه
بالشعور المشرق والمحاور وتسمي فيه ومعه
كل مدني الشفيه العكسة ويصوب حل
بصوفي ككل "الطغر المنفرد إلى الواحد
بتمرد"

4- الصلابة التامة: ويقصد به ر
سائل للطرق الصوفية من حيث أنه معراج
روحي مساعد وزعم ما يبدئه من جهد
ومعاضد في تشه سيره انخسوف بالعتيق
للارتقاء من مقام إلى الذي يملوه ملك
للتحقق بالمعرفة اليقينية الحقن من تلك

المعرفة ليست شرة جهده ومعاناته، بل هي
معرفة منقبة في صورة وهب إلهي ومسحة
ردنية وليس للصوفي إلا ما يتحصر دانه،
ويتبها لاستقبال الأنوار الإلهية في صورة إلهام
وكشف لذني، والانتقال من عالم الظلمات
والجهل والرعبات والشهوات والأزادات، إلى
عالم النور الساطع والمعرفة الحقنة التي لا
تحتاج إلى دليل من خارجها، وعن هذا القهم
لمصالحهم، فقد ميز الصوفية في الأدب عامّة
بين العلم والمعرفة، أو بين علم البرهان
والاستدلال، والكشف الشهودي المباشري،
أو بين علم نظري فوائه البحث والاستدلال،
ومعرفة كشمسية حصرية ومصادقة
بالضرورة، لخصم بطريق المعارض والمقابلة
بين العلم والمعرفة، الشيخ ابن عربي فانتلاً
"علوم المكنر بكل وجه ما تقوم مقام علوم
الدكر والوحي والوهب الإلهي، في الرضة
والصفاة - لأن الأفصا مصل الطلعة"،
وتكلم هذا التقابل بين المعرفة والعلم من
بعده شيوخ الصوفية عامّة، فقال الشرحاني
"فلا علم إلا ما كمن عن كشف وشهود، لا
عن نظر وتفكر وتعمين" (رسالة ابن عربي
إلى أبو الفهر الرازي) ويريد هذه الطريقة بين
العلم والمعرفة بأنها ابن هيد الرمدي فيقول
"وإن شئت قلت هم ولايتس، ولاية دليل
وبرهن - ولاية شهود وهيان، فولاية الطلوع
والبرهان لأمل الاعتبار، ولاية الشهود
والعيان لأهل الاستبصار"

5- التأخذ بين الذات والموضوع
استقرأك ولهم جهن على ما ذكره في
كتبه "ف الذكر نوعات الخير لدينية،
فأشار إلى هذه الخاصية في مؤلفه الأخير
المسماة البراعماتية

وإخلاقة وسلوكية عنمة وممتازة. اقتربت بتحرركه الصوفية عبر التاريخ، من هذه المظاهر إلى التجربة الصوفية تسبقها في القلب من الأحياء، وتمهد لها حالة نفسية تتجلى في الشعور بعيب العلمانية، وعدم الراحة والتلق النفسي والأصطراب النفسي، اصطلاح عليه صوفية الأديان باللهيات المظلمة، ويمتدحون هذه الحالات بوابة التوبة، وداعية الإنابة، والشروع في خوض التجربة الصوفية ومعالجة الطريق الصوفي. أعلن تدمير تلك الحالات والوصول إلى الطمانينة الجوانية، والراحة النفسية والتغلب على حالات الشك باستعادة اليقين، مؤكداً كمال الحال مع أكابر رجال الحركة الصوفية في الأديان، من أمثال القديس أغوستين، الذي تجرّع مرارات موجبات التشكيك في المذاهب والأديان، والاستمرار في الشك في شهودات الجسد والمفهوم في مهري الشك والإنسان، حكمه حكمه في كتابه الاعترافات.

ومن هذه المظاهر أيضاً أنه ظهرت ونظير، في جيمس الحركات الصوفية عامة، برعات مدام تيريس بالموسى الأخلاقية، والاتجاهات المدعومة، ذهوات إسحاق التمسك الأخلاقية، المتوارث من الاعتبار مع نسب في قديم سراج تاريخي دلم، واتصل بين دعوى التصوف من رفاقه الموصوف وبين المقصد، بعبيرهم حراس العقيدة الصحيحة، ومؤكد ظهرت مؤلفات وهرق وجبهات تدعي الصوفية، مصرحت بالسكر والاتحاد، واستباحة الحرمات، وإسقاط التكليف، والتمسك بالحلول والاتحاد، ووحدة الوجود، والمظهر إلى

هذه هذه الحاصية من أخص أوصاف لتجربة الصوفية، وفي مختلف التصوفات، مثل التصوف في جوهره ودلائله الأولى والدقيقة، لا يسمي إلا الاتحاد مع الخالق تعالى، عند صوفية الأديان المسموية، مع نفس الصوفية - الصوفية في غيرها - فالصوف وعلا دلائله التاريخية الدقيقة، لا يخرج عن كونه سلوك طريق الاتحاد مع الخلق

وهي هذا عرف التصوف عمومياً بأنه طيار المنفرد بداته، إلى الواحد حتى عرف أطلو على الجدبة الصوفية، بأنها هي الاتحاد مع الواحد الذي اصطلاح عليه القبايل اليهود الذي يمد معنى "الاتحاد بالله" عن طريق مع التواضع الدقيقة، والاستمرار بالكلية في الذات الإلهية، وجداً من الوقوع في الحلول والاتحاد، ووحدة الوجود، والآداب بالسكر، والمروق عن الدين، فإن الصوفية المتزمتين بأحكام الشريعة في الأديان السماوية، حاولوا جهد المستطاع التفرقة بين الفناء الإرادي الفناء من إرادة السوي والفناء الشهودي الفناء عن شهود السوي ثم الفناء الوجودي، أو القول بوحدة الوجود، فصمموا الأول والثاني واعتدروا للفتن بينهما في حين حكمهم فعل الفقه والمتكلمين في الأديان السماوية عامة - بالسكر على التكاليف بالوحدة الإلهية

واستندوا أيضاً على مهمل هذه المصانيع التي أشير إليه ولهم جهمس وأجروا، من دارسي الوعي الصوفي، في المؤرخ للحركات الصوفية، يلحق عدداً من المظاهر الثانوية والهامة، التي لا رمت تلك الحركات، شمساً مفساهم اجتماعية

ويصف التهانوي صاحب الحلولية من المستوفقة، هيقول "الحلولية فرقة من الصوفية القائلين، وببحة النظر إلى السماء، وبعضهم يقيمون مجالس للكرأويش، ويتصنعون يد ثم واة وبالبصاء واضلن الحرقرة، وشق الجيوب والأفهام، وإلقاء المعائم بالأرض، والمفتل للنظر — في هذا الحصوص — أن هذه الأوصاف قد تلبست به جماعة التباة الجسديهم، كك يسير روبرت إم سلتز" فقد اعتادوا في مجالس الذكر التي يقيمونها التصفيق والقمع والدوران والهياج المنطلي، مما يملأ عليه في التصوف للقرار بد العرييد — عتسية والتي هي أيضا من أهم وأخص صفات المركات الملقوسية المنتشرة، في الولايات المتحدة حديث

على أن الموصوعية والحيدة العلمية، تقتضين أن نقول إن شيوخ التصوف المشرق، بأحكام الشرائع في الأديان السماوية، قد ساندوا قبل الحصوص، إلى إدانة هذه الشذوذات في العتيدة والأعرافات في الملوك، وكفكن أن نستشهد بأقوال أئمة الصوفية المتميزين في الإسلام، أمثال الجيد الجمدادي، والقشيري، وحصة الإسلام المرالي وآخرون، لا يخصص ممن حملوا حملات قاسية على أولئك الذين ادعوا التصوف ككديا ونفاق، والذي ما قصد به شيوخه الكفكن إلا اتنام الأدب، وكفمال الأخلاق، والالتزام اتام بأحكام الشريعة وجديف يقول عبد الوهب الشعري ومن شأن المريد أن يحافظ على "داب الشريعة، والمشي على ظنهرها ما أمكن، فبن الترفي ككله في امتثال أمر الشرع، هذا أمر قد

الشواهد، مما دفع الفقهاء والمتكلمين في الأديان السماوية الثلاثة، إلى إصدار فتاوى ضد مذهبي التصوف المتحرف، وتكفيرهم حصل هذا — ككما مر بنف — في اليهودية وفي المسيحية وفي الإسلام يصف يقول الإمام لدي في فلسفة المذاهب الصوفية المذاهب والمذاهب من تراث الصوفية دخل من مذهب كل إلحادي وريدي، وأراد قدماء الصوفية بالمذاهب يسير الملوقات وفناء المسمى عن التشغل بما سوى الله، لا يسلم اللهم هذا أيضا، بل أمرنا الله ورسوله، بالتشغل بالملوقات، وزييت والإقبال عليها، وتمتعهم خالقها "أجمع الأصول" ويقول ابن تيمية "كثير من هؤلاء يخرجون عن رتبة اليهودية مخلص، بل برعوس ستوف بمعن الواجب عنهم، أو حل بعض الممرات لهم، فمهم من يرغم أنه سقطت هذه الصلوات الخمس لوصوله إلى المقصود، وربما قد يزعم سقوطها عنه إذا ككس في حالة مشادة وحضور، وقد برعوس سقوط الجماعات عنهم استملاء عنها، بما فيه من التوجه والحضور، ومنهم من يرغم سقوط الحج عنه، مع قنرته عليه، لأن الكعبة تطوف به، أو لمير هذا من الحالات الشيطانية، ومنهم من يفتل في رمضان، أفير عن شري، ربما فيه استملاء عن الصيام، ومنهم من يستل الخمر، زعما أنه تحرم على العامة، الذين إذا شربوها تحاصموا وتصاربوا دون الحاصة من العتلاء، ويرعوس أنها تحرم على العامة، الذين ليس لهم أعمال صالحة، فام أهل القوم الرككية، والأعمال الصالحة، فتباح لهم دون العامة.

ومن المظاهر التي اقتصرت باستمرار الحركات الصوفية، في مختلف انماطها وتنوع الدائرة الدينية والثقافية، التي نشأت في اشراف ظاهرة تبعية التريد، السالك للطريقة لإزادة شيعته الروحي - المطاع - وهذه إرادته تكلياً في إزادة شيعته، وفي نظم الرهبة المسيحية، لرأس الدبر ومقدسه، وعند طائفة النقاء الحسديين في اليهودية لشيخ الطائفة الروحي، وعند العواصم الهندوسية، بدعوى أن المصراع الروحي السالك المبدئي، لا يمكن أن يتحقق ويؤدي ثماره، إلا بالخصوع الكلي لإرشاد الرعيم الروحي، الذي تجنب طاعته من غير سؤال، لتتخذ المذعة له، وتتحول إلى عبودية عمياء خرساء بحكماء، لا يقرأها ليس أو عقل، فمن شأن المريد أن لا يقول لشيعته قط بـ، فقد أجمع الأشياخ على أن كل مريد قال لشيعته بـ، لا يفلح في الطريق.

ومن هنا نرى دراسة الظاهرة الصوفية في الأنبياء، من غير وقوع تحت التأثيرات الظاهرية للمنهج الشكلي، الذي همه الأول التمسك الأشياء والنظائر، ورد الملاحق إلى السابق بوجهي سابق من نظرية التناثر الأجمعي الذي يُفشل، ويستعمل من الأصعب وفهم العوامل الدائرية في نشأة الظاهرة، وتطور مبادئها.

أعله غالب من شمع رائحة التوحيد من أهل هذا الزمن، فيصير يتعدي حدود الله في ماضيه وملبسه وكنامه وفعله، وهذا كله رديقه لرفضة الشرائع، ومضداً كسب الأمر في التصوف اليهودي الذي قرر مبروروه بأن سلوك طريق التصوف مبدؤه الالتزام التام بأحكام الشريعة الموسوية (الآلحاد) فيقول يوسف داس أن التكامل من كل الوجوه فقط اعتبر مرسماً لسلوك الطريق الصوفي، وبيل الغاية المرجوة من سلوك لطريق.

وتتزين بهذه الدعوى الرجفة تمامد سلوكية معروفة مثل إقامة حفلات المرييد - طائفة التي يتخللها الرقص والغناء والتصديق والتضر والموال - حول العرس والهياج العائلي والقول بالشواهد، والتعبير عن الحب الإلهي في عبارات جنسية مفصوكة بل وإقامة حفلات للعهر الجماعي المقدس - عند الرديفة والهابولين - برغم ككادب مفاده أن المتصوف الذي تحقق بالثأله التام، يكون معصوماً عن اقتراف الذنوب، ومن ثم تفكك سيئة يقتربها، صميره قدسيت م كسيرة لا تُعد اجتراحاً للسببث لأنه بئأله قد تشبه بالله، المرء من التفتنص، وفي هذه الدعوى عيها ومشألتها ككلفت تتردد على ألسنة رادقة الرهدد من مذهبي الانتساب إلى التصوف الإسلامي، فككككوا يصمرون قائلين: رُفع الحيمية عسا تكاليم وناويل هؤلاء الادة عدهم هو قول الله تعالى (وأعيد ربك حتى ياتيك ليلتي) (التحجر 99) إذا وصلت إلى مقام يذفن ستطبت على العبادات.

للمصادر والمراجع :

- 1- المطبوعات المصنوعة - تأليف: ريس النجدي محمد عبد الرؤوف نقاشوي - تحقيق وإعداد محمد أديب الجسار - دار مصادر بيروت - 1999
- 2- رسائل إخوان الصفا وخلال الوفاء - دار مصادر - 1999
- 3- اللسان المصنوع في السديس اليهودي - معاصرة د. إسماعيل راجي الفزوقي - معهد البحوث والدراسات العربية - جامعة الدول العربية - 1986
- 4- التصوف الثورة الروحية في الإسلام - د. أبو العلا عفيفي - دار الشعب - بيروت
- 5- الفكر البشري القديم - تأليف جون كركر - ترجمه كميل يوسف حسن - مراجعة د. إسماعيل راجي الفزوقي - عالم المعرفة - 1995
- 6- الأدب العربي - نشوئه وتطوره - د. أديب صعب - دار النهار - بيروت - 1993
- 7- حكمة الأديب الحية - تأليف جوزيف كابر - ترجمه أنصاري حمدي النكيلي - مراجعة الأستاذ محمود الملاح - دار الحياة - بيروت 1964
- 8- هموس الحكيم - معي النجدي - دار عيسى - بقم أبو العلا عفيفي - دار المكتبة القرية - بيروت 2002
- 9- المرق والمذاهب المسيحية منذ البدايات حتى ظهور الإسلام - نهاد خياطة - دار الأوتل - 2002
- 10- المعتقدات الغيبية لدى الشعوب - تأليف جيري برنارد - ترجمه د. عبد الفتاح إمام - مراجعة عبد الغفار مكاوي - المطبعة النجدي - مطبعة مديوني - القاهرة 1996
- 11- التصوف والفلسفة - تأليف - ولترستين - ترجمه وتقديم - د. إسماعيل عبد الفتاح إمام - مكتبة مديوني - القاهرة - 1999
- 12- التسمية (مفردات الحق في الأخلاق الإسلامية والتصوف والآداب) - تأليف عبد القادر الجليلي - دار الأنبياء - دمشق
- 13- الرسالة التشريعية - تأليف الإمام أبو القاسم عبد الكريم بن هوارز ابن عبد الملك بن ملحة الشريفي التمسديري - تقديم نواف الجراح - دار مصادر - بيروت 2001
- 14- التعرف لمذهب التصوف - تأليف أبو بكر محمد التكملاوي - تقديم ديوحة الجديب - دار مصادر 2001
- 15- موسوعة فلاسفة ومنتسفة اليهودية - تأليف د. عبد المنعم الحسني - مكتبة مديوني - القاهرة 1994
- 16- المذاهب الصوفية ومدارسها - تأليف عبد الحفيظ عبد النبي قاسم - مكتبة مديوني
- 17- قصة النبوة - سليمي مختار - مكتبة مديوني - القاهرة - 2002
- 18- قصة الحضارة - وول ديورانت - ترجمه الدكتور ركبي حبيب محمود - جامعة الدول العربية - المطبعة الحامنة
- 19- الموسوعة اليهودية والمسيحية - د. عبد الوهاب المديوني
- 20- المصنوعة في الإسلام - تأليف الممشرقي الدكتور بيكلسون - ترجمه نور الدين شريه - مكتبة الحامجي - مصر 1951

الترجمة والإبداع

من إعادة الإبداع النص المترجم إلى

إبداعية سرورة الترجمة

□ تأليف: دياما موتوك

□ ترجمة: عدنان محمود محمد

الدافع مصاعف، في حالتنا، للتطرق إلى موضوع الإبداع في مجال الترجمة: الفخر الذي يمارسه علينا الإبداع، سواء من حيث الجمال أو المعرفة، يصاحبه الحديث بأن عملنا مهمة إبداعية، تماماً كعمل الفنانين أو الكتاب أو رجال العلم. هو حديث وليس يقيناً، فالحق يقال إن الإبداع لعلما كان محاطاً بهالة من الغموض، وطرح المسألة، انطلاقاً من حدود التأمل، وضع حدوده، أو من فرضية إبداعية سرورة الترجمة، ضمن مقاربة معرفية، إنما يصب إلى هذا السبب الذاتي المصاعف موضوعية فائدة موضوع قلما درسه علم الترجمة

مثير صراع من حيث صلاته وجذته - وهذا الميراث ساسي لا الإبداع، إنه نص آخر يدعي أنه النص عينه، ولكن بلغة أخرى (شكل آخر، وفنائه مفهومي espace conceptuel آخر)، بقلم شخص آخر، بعالمه للمرجلة، وكفائه وذانيته، وجسميته وتاريخه. إن الاختلاف هو العلامة المبهرة لحطوتنا التي توحد - الشهادات والأفكار

ضمن منطق فرسيتا، نحن نتبع ثلاثته الإبداع المنتج le produit والشخص la personne والمسيرورة le processus. إذا كان الممثل الأدبي المترجم عمل (إعادة) إبداع (re) création وإذا كان الشخص مترجم مبدع، فمن سروره الترجمة سيكون إبداعية حدد ذاتها نقطة انطلاق لغوية صعبة، والطريقة محتلة المنتج

واعترافات المترجمين والتأملات الميتافيزيقية والدراسات في علم الترجمة المرتكزة على علم النفس المعرفي.

1. النص الأدبي للترجم يومئذ كأنها إبداع؛

شبه مجال للترجمة يتم فيه الحديث تقليدياً عن الإبداع، ألا وهو الترجمة الأدبية. الامتداد المحتوم للأدب، لا لتكثرون أهم، ولا أقدم، كما يقول هنري ميشونيك Henri Meschonnic (تسمية الترجمة *Poétique du traduire*). ولا أخضع ولا أصعب (1). كهست الترجمة هي المختلفة بالنسبة إلى وصفه حساء مسهوق، أو بالنسبة إلى مقال في الميراث النوبية أو بالنسبة إلى قصيدة، رواية، غير الوصفة والمقال والقصيدة والرواية ليسوا في اللغة بالمترجمة نفسها (ميشونيك، 1999، 82). لهذا السبب نتملك من الترجمة الأدبية، وبدقة أكثر، من الصفة الإبداعية للنص الأدبي المترجم، من أجل الوصول إلى إبداعية سيورة الترجمة بصورة عامة.

ومن ناحية أخرى، هناك إغراء المبالغة التي نعتقد أن أية ترجمة لنص أدبي يجب أن تمتلك بالقوة القيمة الإبداعية عنها التي يمتلكها النص الأصلي، وتستمر في تكوينها عملاً مع إبداع، بمعنى أن الترجمة الأدبية يعرف بص ترجمت سينت إبداعية كلياً، وحتى غير إبداعية نهائياً، ولعكس في نهاية المطاف، المعيار ليست معيار جمالي، بل لم تكس ندولية pragmatic، كحسب

يلاحظ ميشونيك "المعيار التديولوجي للترجم الترجيحي، للعدد الترجمة السحرة لا تُعد، لأن لب تريحه الأعمال الأصلية أن التمكن من الحديث عن هو Poe وبودلير Baudelaire ومالارميه Mallarmé يسير أن الترجمة السحرة كتابته" (ميشونيك 1999، 85). الترجمة ليست إبداعية مجرد أنها ترجمة للإبداع أدبي، بل لأنها نتيجة عملية إبداع أنجرف شغف مبدع.

بدءاً من شيشرون Cicéron، ككتب المترجمون عن معرستهم المملية، مثلهم كمثل الرسامين والميراثيين، إلخ. أن أغلبه من هم كتاب من قبل (أي لديهم إبداعات سابقة بلمتهم الأم) لا يترددون في حد ترجمتهم جرواً من نشاطهم الإبداعي (بالمقابل، إن أفضل الترجمات الأدبية هي الترجمات التي أنجزها الكتاب، إنها مسألة كمائة) كس فولتير Voltire يمتد، مثله كمثل غوته Goethe، أن صعوبة الإبداع وانضباطه، والاستثناء في الفن، كلها أمور ضرورية قد كس يعمل في الفن، ما كس صعباً. في الترجمة، فتمد، وكان يحتر الكتاب المتجرب (مقدي الأسلوب) جداً، غير القابل للترجمة تقريباً كانت الترجمة تشكل جرواً من مهنته بوصفه شاعراً وناقداً وثقافاً لقد ظل يترجم طوال حياته لأنه كان يرى الترجمة جرواً لا ينجراً من نشاطه الأدبي، بل مستوى عينه (أداماتوف 1991، Adamantova). وبالنسبة إلى الشاعر الكاتالوني جوردي لوفيت Jorda Ilovet، الترجمة فن، بلالمن الإغريقي

ليس نصاً "محرّماً" ويرى جورج شتاينر George Steiner "مظهر جذليته الوحيد والمتعدد في الترجمة ظهوراً هائلاً" فمن رابطة معينة، تسعى شكل ترجمة للحصول على التمددية، وإلاّ يهتد إلى مواكبة وجهات نظر للعالم مختلفة، بمعنى آخر، الترجمة محاولة لتخفيف الدلالة لشكل جديد، واكتشاف مخلوق "محرّماً" ومعتز، وبعبارة أخرى المترجم الثاني القيمة بصورة عميقة، إنه يسجل في وسط التجاذبات المتعكسة بين المدح إلى امداء الإنتاج والحاجة إلى إهداء الانداع، بمسألة (بعد بيل، 1978، 223)

يمكن أن نأخذ مع شتاينر، بيريير منار مؤلف بيلي كيشوت، ليورخس Borges، التعليق الأكثر كثافة والأكثر صمماً حول الترجمة. فيقول "كم يمكن يريد أن يؤلف كيشوت آخر؟" الأمر السهل - بل كان يريد كيشوت، من ناهل القول أن يصيب أنه لم يتصور نقلاً ميكانيكياً للنص الأصلي، ولم يكن ينوي أن ينسخه، لقد كان طموحه الراقع أن يعيد إنتاج يصبح صفحات تتوافق "كلمة" كلمة وسطرًا سطرًا مع صفحات ميميل دو سيرفانتس Miguel de Cervantes. إن اعداء إنتاج كتاب موجود سابقاً بلغة حسيه لبي الوصيفة المصممة للمترجم، التفكير هو أداة مستندة كبير كسارد Kierkegaard مفهوم محير كصاية ليصبح السببية وسرور الزمن موضع تساؤل. إن إنتاج نص متطابق كلامياً (جمل) الترجمة نقلاً كاملاً) مع النص الأصلي يتجسّد في تمثيحه حدود الفهم، فهذه

للصيغة ars techné تقنيه يجب ألاّ تحسد لمن المسمى بـ "محرّماً" ونزاهة، إن حدود سوء الفهم تعود إلى الرومانسية le Romantisme التي بصورت ر الأدب عمل "الهم" وعفوية، محترمة العمل الهتل للسلاعة والأسلوبية و"الكتابي"، الذي يوجد كصيغة، ويتحكم في العمل الأدبي. هالد تحسّم مساهمة، إلى لم يكن أكبر، في عملية الترجمة، فعمل الترجمة الذي يخضع إليه الكتاب من قبل، لا يقوم إلاّ بالإنهاء في الترجمة. "فقد ستكوّن الترجمة نوعاً من تكرار الحركة التي تتحوّل الأفكار بوساطتها إلى حقل الكتابة إنها شيء مشابه لعمل بكتته ومعتزاً يجب أن فهم الترجمة على أنها فن (إعادة) كتابة" (لوفيت، 2000، 37). ويؤكد عالالم اللسانيات والترجمة الروسي فيدوروف Fedorov أننا نفهم جيداً مساهمة، إن ترجمه تتطلب انتباه "لكتابها" مثل الأدب.

وحداية النص، من وجهة نظر الأبداعية، الترجمة مترقّة paradox، بل أكثر من ذلك، إنها قد تبدو لأول وهلة عكس الادعاء، تبدو بكاراً، من الناحية الميثاقية، إلى مفارقة الترجمة هي مفارقة الاختلاف والتماثل، مفارقة الآخر والنفس. أكسد لادميرال Ladmiral في كتابه نظريات Théories: "كل نظرية للترجمة هي امتثال لمشكلة الآخر والنفس المعجزة. إذا ما أردنا الكلام بصراحة، النص الهدف ليس النص الأصلي ذاته، ولصيغة بالتقابل

شعب ولشكل عصري روح ورؤية كويبه Cosmovision بسم بنية اللغة ونميتها ويؤكد أوجيهو كوزيرييو في كتابه *El hombre y su lenguaje* على مفهوم هومبولت الذي يصف اللغة بأنها *energeta* بالعلم الأرسطي للكلمة، أي بأنها نشاط حر أو مبدع ويرى هذا اللساني الروماني أن الكلمة في الأصل هي إبداع مدلولات *significs* (كوزيرييو، 1977: 46) والجهد التأويلي هو إعادة إبداع أيضاً كلمة ليست كافية لتبنيها لكفي تفسر له في كل حالة خاصة، شرط أن لا تكون أحداً (الفنوي المرعي الذي يجب أن نمعه شكل اللغة) مطابقة أبداً للأحداث السابقة (كوزيرييو، 1977: 75). في *Lo erróneo y lo acertado en la teoría de la traducción* (1977)، نص بفصله ضد كوزيرييو عالم ترجمة، ينتقل من مجال اللغة التي هي إبداع مستمر للمدلولات إلى الترجمة التي ستكون تصويراً جوهرياً إبداعاً للتبادلات *équivalences* التبادلات في الترجمة هي إبداعات، فالترجمة ليست تمثيل الرموز، بل بياني للمترجم أن يختار الطرق اللغوية الحرة لكفي يبيي المعنى في اللغة الهدف.

في القالب الآخر من السيميوتيك، ثنائية سوسير Saussure الدال/المدلول غير هائلة لأنه ليس بالإمكان فصل أحد المصطلحين عن الآخر اللغة/الأدب، المعنى/الشكل، ليست مصطلحات قبله لفصل أحدهما عن الآخر، وأبسط مشتقته إذ لا يمكن فصل المعنى عن شكله فشكل شيء مصموم

الاستعالة، عدم قابلية الترجمة في هذا المستوى من الضمالة، يعطي الحق للإبداعية في الترجمة فحيث لا يوجد نسخ كامل يوجد الإبداع (شتاير، 1978: 77-79) ولكي نمضي إلى أقصى المفهوم، نتجلى استعالة التفكير داخل اللغة نفسها، مصكومة بتسليمي زماني، إذ لا يمكن لأي مخلوق أن يكون متدقيق تماماً كما يقول شتاير لا يمكن الفصل بين الرمز واللغة، أو بين المعنى واللغة أو بين العالم واللغة، فهذه مفاهيم ووقائع مرتبطة ارتباطاً وثيقاً، الترجمة تعني رفع استعالة التفكير إلى درجة ثانية أو ثالثة إذن، لا يوجد عصمان أو مبدع أحدهم، أو مصدري أو كتابين بشرين يستخدمان الكلمات عيها للتعبير بالضميق عن الشيء عيها فشكل شخص يستخدم مصطلحين لمعنيين اللغة الدارجة التي توافق مستوى الثقافة الشخصية والخاصية الخاصة إلى المفردات الخاصة التي تكلم عنها شتاير تعبر حتماً تعريفات، والتبادلات اللامبينة *connotations* والتبادلات الدلالية التي تشكل الخلفيات المعنى، إلى شكل ترجمة لعلامة لغوية هي نقل مبدع، بمستوى أو بآخر الواقع الأساس للغة يكتمل في اللغة، اعني الإبداع والاختراع (شتاير، 1978: 245).

يتحدث نراث لساني ككامل، دشمة هومبولت Humboldt. وهو مترجم وعالم نوحية أيضاً، عن استعالة فصل اللغة عن رؤية العالم *La vision du monde* شكل

ونظراً للاختلافات والتجارب الثقافية، لا يمكن أبداً ترجمة جميع المعاني الحفية للكلمات، وإد ترجم الكلمة، فإن الاستمارة والدلالات الحفية والملازمة والاستنتاجات والمقاصد والتداعيات ستولد في فكر القارئ الجديد. المترجم عريضوري رايباب Gregory Rabassa يصح الفكرة في اللغة الرياضية إذا كانت 2 تساوي 2 بل على العكس. بهذا المعنى لا يمكن أبداً ترجمه 'ن' تعادل النص الأصلي لأن الكلمة لم تعد سوى استمارة لشيء 'و' في بعض الحالات، استمارة لكلمة أخرى (1). الكلمة في الترجمة لا توجد على بعد خطوة، بل على بعد خطوتين من الشيء المراد وصفه فكلمة dog وكلمة perro قد تشير إلى صورة شبيهة بالرأس إنسان إصطناعي أو إلهي، بيد أن سلسلة أخرى من الصور تحت الشعورية subliminales ترافق بكل تأكيد كلًا من هذه المعاني، ما يجرؤ إلى الكلمات اختلافات جديدة ما وراء الاختلافات الصوتية البحتة. (رايباب، 1994: 53)

ينصوّر دوليست Deliste الترجمة، صمم مشوّر الدراسات المعرفية عهد. بأنها فصل عقلي للمفاهيم عن شكلها من أجل جمعها في علامات أخرى تنتمي إلى سق لموي الحور، في فضاء مفهومي سومي ويحسب النظريات النفسية اللسانية psycholinguistics، المفهوم هو بناء عقلي لا يوجد في الواقع، في العالم الخارجي، إنه إبداع يصنع من المرشحات

continuum هذا المصنوع هو ما يجب أن يُترجم، وهو ما يسميه ميشونيك "الإيقاع" (rythme)

إذا كان الكتاب يستكون في كصف للغة، فهذا الأمر صحيح بشكل مزدوج بالنسبة إلى المترجمين، لأنهم لا يستطيعون داخل لغة واحدة، بل لعين لغة الاطلاق ولغة الوصول، هذا يؤكد أن المترجمين يعيشون في قلب اللغة بالذات بصورة أكثر تجريدًا، وأكثر عمومية، من الكتاب أنفسهم. (لوفست، 2000: 38). وإد يريد الترجمة أن تقول (أو أن تفعل) الشيء نفسه مثل النص الأصلي، فإنها تفعل هذا، أو تفعل شيئاً ما جديداً لأنه يكتب بشكل لموي آخر، وينسق مفهومي آخر

يرى شتاير أن كالدالة موجودة في "كلمات" النص الأصلي، ولكن بالنسبة إلى قارئ اللغة الأصلي، فإنها تمثل أكثر من مجموع تعريفات قاموس بكثير. يجب على المترجم أن يميز "المعنى" المصور، ومجموع الدلالات الحفية denotations والدلالات الملازمة والاستنتاجات deductions والمقاصد والتداعيات المحتواة في النص الأصلي، ولكلها ليست مشروحة، أو جريئة فقط، لأن المستمع أو القارئ من السكان الأصليين يمتلك فهمًا مباشرًا (شتاير 1978: 295). كل كلمة تحوي مجموعة معينة من الدلالات الافتراضية لحظة تجميع الكلمة مع الكلمات الأخرى لتشكيل جملة، يتحقق أحد هذه المعاني ويصبح سائدًا (باز 1981: 16)

ذلك. سنتج خطاب *discours* جديداً لأننا لا مترجم ما نقوله النصوص، بل ما تفعله النصوص. الترجمات الجيدة تفعل ما تفعله النصوص الأصلية، ولا تقوم الترجمة في اللغة ولا في النص، بل في الخطاب. فالترجمة هي أبحث مكافئ في المعنى وفي القيمة وفي الوظيفة وفي العمل. "ميشوبيك، 1999: 88). إذا كانت العكسية إنتاجاً للمعنى من أجل إبداع خطاب، فإن الترجمة عملية مشابهة. وعندما لا نكون الحبيسة في الاعتماد من أجل الانحياز — بسم إعادة الاندماج — بل نترك في نص ما يجعل منه نص ديب، والإحلاس في الترجمة لم يعد معروفاً على شكل إحلاص للكتاب أو للقارئ، ولا على شكل احترام للمعنى أو للجماليات، بل يُطرح على شكل تدلوي *pragmatique*، ويجب أن يفعل النص الأصلي ما يفعله النص الأصلي. وقد أكد أوكشافيو بر Octavio Paz في عام 1981 — والتي في ممارسته في الترجمة — أن النص الأصلي لن يعود للظهور أبداً (مثل سبكون ذلك مستحيلاً) في لغة الوصول، ومع ذلك فهو موجود فيها دائماً لأن الترجمة تذكره باستمرار، بدون أن تقول ذلك، أو تحوكه إلى شيء كلامي. على الرغم من تميزه فيه بعيد إشاعة من جديد أن نقطة الوصول للمترجم الجيد هي قصيدة مشبهه، وليس مطبقة أبداً للقصيدة الأصلية.

تتأصل *intertextualite* قراءة ميداع بين الحدين الأقصيين في الحد الأقصى

المسبقة *présupposées* الثقافية المسبقة للإدراك، مع خواص مختلفة ومتغيرة و تشكل لبسات العظيمة مبدق مدلولي يشكل بدوره محمته المعلومة الطبيعة موسوعية. لأن السمع والمسبق مقهوران للكل. نعم، إذا شئت، المدلول هو ما نعرفه كـ "معنى"، أو "مدلول لفظي"، والمدلولات الأصلية للفظية في استخدام محسوس في كل جره من التواصل، تعمل الحيزات كمؤشرات للزمان والمكان والوسط الاجتماعي، مؤشرات للعالم والمقاصد، وفي النهاية هي مؤشرات للعلاقة بين المرسل والمتلقي. مدكوربريو ونحن نعلم أن اللغات لا تُترجم، أما النصوص فتُترجم. تُترجم النصوص، والنص هو اقتراح لكافة *totalité* تتجاوز الحدود اللغوية — التسمية الصارمة، وتعرض على المترجم ضرورة ترجمته كـ "كيفية" (Talen، 1993)، وإذا يشاء المترجم النص إلى لغة أخرى، فإنه يجبر بدوره خياراته التي تعمل كمؤشرات هي بالضرورة مؤشرات لزمان آخر، ومكان آخر، وملاحج لحبيه حري ومن الممكن أن تكون مؤشرات لمقاصد أخرى. ولعلاقة أخرى بين المرسل والمتلقي الجذبيين. وستكون الترجمة عملية مشابهة لعملية إنشاء نص، تتطلب إعادة كتابة النص برعة من قصائده الشعرية *poétique* ومن قصائده المعرفية ومن سيقه لن تتج الكتابة الجديدة هذه مشبهه بل على العكس. سنتج سيقاً جديداً في قصه مختلف، سنتج في النهاية نصاً جديداً. وأكشرون من

الكلمة بمعنى لغزٍ تتفصّله ومظهرٌ مفرده إلا إذا يؤنّب لتخصّص الضميمة (شلتاير، 1978: 396). إذا كانت جادة المصنوع والتنتاج المبدئية في العلوم أو في التكنولوجيا حيث تحقّي التراث، ففي الحملات الفلسفي وفي الفن حيث جادة المصنوع هي في أحسن الأحوال، صعبة الترميم، غير مبدئية التكرار والتتبعهم بالرجوع إلى الماضي هو السائد. (شلتاير، 1978: 427). الأدب الكوني مصنوع من تقليدات وتحويلات وترجمات، وفي الفنون الحديثة ما يفعله الرسامون إنما هو عودات والصدقات. إنّه فتن أصم عملية دائمة من إعادة التزيين re-vision

أعده راييه ونظرة مع ترجمتها وطبيعتها و ترجم، حيث ترجم النص، وما يفعله، وتأثيراته، وما نريد إيداعه، ولكن من خلال نظرة المترجم التي تتجسّد فيه. لأنّ لا أحد لديه مدخل مباشر إلى اللغة، ولكن دائماً عبر الأفكار التي تمتلكها. السمع لا يعمل إلا عبر القراءة. (ميشونيك، 1999: 69). الترجمة هي الطريقة الأمثل، والأفضل للقراءة، إنها علاقة جميلة، والتحدّي الكامل مع النص، ككلمة في لحظة الإبداع. وحتى الإلهام الشهور قوي جداً، ويلاحظ الشاعر - المترجم مونتانيير Moutanier أن "الشعراء المترجمين" و "الكاتب المترجمين" يشعرون أنهم مالم يكون للمعمل المترجم، يملكونه ويدخلونه في جراه خاصة، ككلمة يفعل هو نفسه في الترجمة، تتحقّق القراءة حتى آخر نتائجها حتى تعمل

أول يبدو العالم كمجموعة من الاختلافات hétérogénéités، وفي الحد الأقصى الآخر، هناك تراكم للتصنّص، شكل نص منها مختلف قليلاً عن سابقه. فهي ترجمة ترجمة ترجمة كسب هناك من نص صليبي نعم لأن اللغة نفسها، في جوهرها، هي ترجمة للعالمية حرة وتجملة حرة لنص عمدا الملتصق ببعضه بل قلب دون أن يفقد سمته. كل التصنّص صليبي لأن كل ترجمة معتملة شكل ترجمة هي ابتكار، إلى حد ما، وهي تستمر بهذه الطريقة بوصفها نصاً وحيداً (باز، 1981: 9).

يقول رولان بارت Roland Barthes "العالم الثقافي ممتلئ من intertexte واسع. كل نص سيكون مختلفاً مناصباً يحصل عليه من تصنّص خرى بوصفه دمج أو تحويل وسيكون تفسيره من التواحد حاضرة فيه بمستويات معتملة بعض النوازل من الأصلي؛ النص المترجم يميل إلى إقامة علاقة تدعى بينهما أكثر من علاقة تقليدية، ويؤكد دانييل باجو Daniel Pageaux ذلك في كتابه عن الأدب المقرون "يرمي شهاد المترجم إلى تحويل نص" هدف إلى سوغ من النص intertexte. (1994: 60) المعتملة بين النصين دائم، وهناك تحصيله fécondation مستمر ومتبادل بينهما.

الكاتب والمترجم والرسام مصنفون للتقليد يمتدوا حداثهم كم يتولّد شديداً ومنحمنهم لمداد من النصي وفيه وحيدة في أي مدأ إنها إعادة إبداع بالنص اللغوي

2) الترجمة بوصفها عملية

من الممتع أن المترجم يجتهد عنصراً المعنى المعرفي إذ يريد أن يدرس الإبداع في وضع النصب عن سبب العنصرية، والاضطراب النفسية، وعصبيت البحث عن المعنى والتواصل مع المودج و توهبه العقلية والعنصرية العلمية، أو المعية والالهم والقرائح، الخ يعتقد أنه تم التوصل إلى سر المبدع، وم هو الشخص عدي مع إحداث مطلق للمعنى ولتأنيدي ولخص هؤلاء الأشخاص لعنصريين بدين حلقهم معرفي الإبداع يتمشون بدهشة ولغة موسيقية (موروار Mozart)، وبملاحظة قصوى (نيوتن Newton) وبجبال مدحش للمعنى (بيكاسو Picasso)، وبقدرة واسعة على إجراء التماثلات (فاليري Valéry)

تعتمد الترجمة الأدبية على أشخاص هيافرة، هيقرات تُقارن دائماً بأجناس أدبية أخرى — الأدب باللغة الأصلية، إذا ما تأملنا الاسم الذي اقترحه الفيلسوف الإسباني أورثيغا إي غاسيه Ortega Y Gasset، من أمثال غوته Goethe وشيلر Schiller وموليرين Holderlin، وبوب Pope وبودليير Baudelaire وكونفانيو بار وجوليو جيكورتاثر Julio Cortázar، ويمكن أن تطول القائمة لتشمل كل المؤلفين الذين لديهم نتائج خاص، ويقاربون دائماً بالأدب مكتوباً باللغة الأصلية، لأسباب نعتينا إلى الموقف التقليدي المتجاهد لفشل السلطة، الذي تمارسه دور النشر أيضاً، موقف توثيق

المعنى والإبداع الحقيقي يقول هارولد بلوم Harold Bloom إلى الشخص لا يقرأ إلا ما يكتونه، والمعنى صحيح أيضاً الشخص هو أو يصبح ما يقرأه القراءة هي ترجمة النفس أخيراً، الترجمة هي القراءة المبدعة لمعانٍ جديدة، ولا نصية جديدة، تؤمن بدورها قراءات وتساويات ممكنة، مع اقتراحات جديدة للمعنى المترجم يقرأ على طريقته النص الذي يترجمه على، وكذلك، فإن لكل عصر قراءاته للنص نفسه، ترجمته، قراءات مختلفة تكتشف وجوه مختلفة للنص الأصلي والتي تتعاضد في تاريخ الأدب. وهذا يعود إلى عبادة ميشونيك الترجمة الجديدة، الترجمة الإبداعية، تقل نصاً على الرغم ومع تقادمه إذن الترجمات أعمال، "ككتبة"، وتشكل جزءاً من الأعمال" (ميشونيك، 1999: 85)

وإذا ما برال أوكشافيو بار (1981) يتحدث انطلاقاً من تجربته ككاتب، ونقاد ومترجم، فإنه يرى أن نشاط المترجم، في مرحلته الأولى، يشبه نشاط القارئ، وفي الوقت عينه يشبه نشاط الناقد. كل قراءة هي ترجمة داخل اللغة نفسها، وكل نقد هو ترجمة حرة للقصيدة، أو بصورة أدق، هو تمييز موهج ولكس إذا كانت القصيدة متلة إطلاقاً بالنسبة إلى الناقد محو معته، فليس المترجم أن يركب، بلغة أخرى، وبعلامات أخرى، القصيدة مشبهة للقصيدة الأصلية. ومنذ المرحلة الأولى لهم القارئ (التأويلي interprétative)، تظهر المعية لترجمة كعملية مدعة

معرفة استراتيجية، مضمرة ضمن فكرة المعرفة المعلوماتية وتقتصر وجود هدف ووجود المهارة لحل المشكلات، عملية، المكشوفة الاستراتيجية هي علاقة مع المعرفة الحبيرة بصورة عامة. إن هذه العلاقة -8- *rationalite* هي التي تفسر فترة الحضارة للملمية المدعمة بصورة عامة والم *insight* الحشدة

للتجربة قيمة حكمة من أجل الحيرة، وهي ضرورية جداً في مجال الترجمة. وأكثر من ذلك، نظراً لتداخل المجالات والمعارف خارج نطاق اللغة، الثقافية والموسومة، التي تتطلب الترجمة، لسما حاجة ضمن المجال فحسب، بل لتجربة في الحياة، ما بعد الحيرة والتجربة

هناك مراب معرفة تتصاف لدى المبدع والمترجم الذاكرة (2)، والقدرة على التركيز، والملاحة، والتفصيل، والقدرة على القيام بمسائلات، واختراق الفواصل (بودن Bodden، 1991، رومو Romo، 1997) المترجم يراه على تنسيق العالم نفسه وعلى التمثل بين معنى اللغات المختلفة

حيراً، حاول علماء النفس والمحللون التفسيريون تحديد المواصفات النفسية للشخصية الإبداعية وقد ذكرت نظرية الطبيعة المشرية التكيفية الحاصه بالذكاء المتعارف عليه، والمليحة المبدعة للأشخاص الإبداعيين، ولترونتها المعرفية (ندرسون Anderson 1966، تورانس Torrance، 1974)

النص على صفحة الموان، في الداخل. من له على العلاف اسم مؤلف آخر. بهذا المعنى، المترجمون مثقلون عبر تاريخ الأدب، وعندما يتحدثون، نكتب ملاحظه جينارو نالان *Jenaro Talens*، جد الجزء المكتوب بأحرف معبر، في داخل الكتاب، وليس على العلاف أبداً تقريباً، يبدو أن فعل قراءة من بلغة معتلة عن اللغة الأصلية، عملية مخجلة ومعقبة، يبحث أن من الضرورة بمقتضى إيقاظ سرياً...

كفايات المبدع/المترجم ومهاراته

يمكن أن يكون المترجم مبدعاً - من حيث القيمة والتوافق مع معايير التقهيم لأي فن أو علم - إذا ما امتلك المراتب والمهارات الضرورية للإبداع، فهناك دقاً مستويات كقيمة وكقيمة مختلفة، ولكن ليس هناك إبداع أقل. ولكن المهم أكثر هو أن المترجم مبدع بفضل الكفاءات والمهارات الاداعية الموجودة في منهجته المعرفية

المقاربة المعرفية حول الترجمة هي التي تبين لنا صورة المترجم الخبير الشائمة على امتلاك مهارات لغوية متخصصة، وذاكرة شائمة اللغة (متسقة)، والسيطرة على لتداخل في الاستقبال وفي الأمشاج، وخلق استكشافية للنقل النصي. هناك يخص الملامح المعرفية، فهذه الرونة والفكر المثاليين، والقدرة على التداخي البعبد (بريساس 2000)، وما هو أهم، هي الترجمة تتجرب وجود معلومات عملية في بصورة أساس ومضمرة تكتمل مع الممارسة العملية بطريقه تدريجية وإله إنها

كأنه يمكن أن يحسّر العقل، أي يدعم
"التحرير القضي" (أنيل 1996).

إنه يمكن التساؤل ما إذا وصل
الرحمون إلى ما هم عليه بفضل إبداعاتهم
أم بالعكس. في دراسة تجريبية أداها
مدرسة تريست *l'Ecole de Trieste*، أجرى
كلوديو كوتي Claudio Conti (1988)
ابحث، ربما لأول مرة في ممارسة الترجمة
المكتوبة، حول العلاقة بين الإبداعية
الكتابية والإبداعية التخيلية *figurative*
بملم أن الصف الأيسر مخصص لفك الرموز
الحواس البصرية والمعرفية والنحوية
والمعدنية ولترميزها، في حين أن الصف
الأيسر مخصص في تأويل الفكر المضمحل
من أجل فهم وإنتاج استمرات وأفعال كلام
غير مباشرة، وبالسخرية والنكات (كود
1999: Breton 1989)؛ بانكس
وآل (Banken et al 1993). ويحدد ثورانس
أربع فئات متعلقة بإبداعية المترجمين
المبولة والمرونة والأسئلة والإنشاء (لغة عران
Gran 148)

مقارنة بأي شخص (إبداعي في أي
مجال، ولكن بصورة خاصة مع المسيحيين
وكتّاب وشعراء، فإن الصفات التي
استعملها دوليت (1984) هي روح تحليل
وتركيبي، وحس المسائل اللغوية والعمل
الفردية، سهولة محبة في التفكير، والقدرة
على العمل بحسب طريقته وقوة، وفصول
كثير ومصحح فكري وحسن بصري
تفكير، وحظكم جيد، وفي النهاية ذاكرة
تتاليه واسعة

الاسم مع ملامح المترجم المعرفية
أمر بداهي. فكما تبين ذلك الدراسات
النفسية حول الشخصية الثنائية اللغة،
والنصوص المترجم كذلك، بالقوة، وحول
تأثيرات ثنائية اللغة ويومر أنيل Appel
(1996) تضخيم الأفق، وزيادة السرعة
العقلية، وهما أفضل لتسبب الأمور
ويتحدث رافنيل دير Raphael Diaz عن
تأثير إيهدي لثنائية اللغة على المهارات
المعرفية واللغوية ويومر لوبولد Leopold
موقف فصل الكلمات (أو عذاب الجملة
الاسمية) إلى ثنائية اللغة، ويتفق معه بن-
زيف Ben-Zeev الذي يلاحظ أن ثنائي
اللغة يتحيزون في سن مبكرة من الفكرة
السعيرة التي توجد بموجبه علاقة مثنية لا
تفصل بين الكلمة ومرجعها الخارجي.
وهم قادرون في سن مبكرة جداً على تمييز
قواعد النحوية للغة، ربما بفضل تجربتهم
مع نسقين لنحويين، وبماي مؤلفي الآخرين،
مثل كوماسر Cummins وعلوتسن
Gulutsan، كيبسلر Kessler وكيوين
Quinn، بيل Peal ولامير Lambert، إن
مظهراً آخر للوظيفية المعرفية يظهر بصورة
شائعة في أبحاثهم حول تأثيرات ثنائية اللغة
إيه المرونة المعرفية وتقدم الفكر المبدع
وقد اكتشف ماكون Hakuta وديز مرونة
كبيرة في تمييز الرموز الكتابية وغير
الكتابية. وتنبؤ اللغة يطورون رؤية أكثر
تحليلية للغة بمثلها. وعي فصل وهم
أكثر مهارة في الفصل بين مفاهيم
الكلمات المستخدمة للكلام عنها هذا

تقريباً عن المبدئي أو العادات التي كانت تقود إلى اختيار معدل أو مستوى نحوي معين (ما بعد القواعد النحوية والصرف). وبدلاً من ذلك، كانت لدينا إمكانية ملاحظة ذلك، بفضل مسودات بعض المترجمين، تجريبياً، اليوم يعرف أموراً أكثر بقليل، بفضل بحث الـ think-aloud-protocols للمترجمين المحترفين، بالتأكيد مع ككل الذاتية التي يصرحها تحرير عملية مؤتمنة، وكذلك بفضل مجموعة PACTE، من علماء ترجمة جامعة برشلونة المستقلة، وبفضل مساعدة برنامج PROXY الذي يتيح الملاحظة الحرة للتعلمية وتحليلها.

نظرياً، وانطلاقاً من مقاربات مختلفة وعلى نعت علم النفس المعرفي، عمد عددٌ من علماء ترجمة إلى تحليل العمليات العقلية التي تدخل في الترجمة، واشتروا معالج لعملية الترجمة، والمقصود هنا النموذج التأويلي لـ ESIT - ويصوره خاصة أعمال سلافسكو فيتش Skeskovitch وليدر Leader ودولوست - وتحليل ريت بيل R.T. Bell (1991) ألهم بعلم نفس اللسانيات والذكاء الصماحي، تطبيق غوت Gutt (1991) لنظرية سبيربر Sperber وويلسون Wilson في الملاحظة (1986)، ونمودج كيرالي Kitaly النفسي اللساني (1995) تعرف المقاربات المعرفية لعملية الترجمة بأنها عملية حل المسائل النص الأصلي، وإعادة إنتاجه في اللغة الهدف يشكّلان المسألة التي يجب حلها، والنص المترجم هو الحل. ويخوره يمين لنا علم النفس المعرفي للإبداعية أن،

3) سيرة الترجمة بوصفها

سيرة مهنة:

الترجمة منذ تجربي كم ريد من قبل (إبداع الحملات)، كحكيك نشاط لموي، على أية حال، إنها عملية موازية ومماثلة، ولكن بنمط المكسبي، للإبداع الأممي انه استج بآليات مدته بوسنل مختلفة، ككمان يقول فاليري وفي دراسات ليو هيرمنس Theo Hermans عن الترجمة الأدبية (The Manipulation of literature)، يصفا هو الآخر الترجمة بأنها سلسلة من العمليات والتصورات والتأويلات يقوم بها المترجم، وهي سلسلة من طرق الكتابة التي تشكل في جمالية ممكنة للترجمة التي تنزع إلى استقلال ذاتي هي النص - المصدر، وقد تصوّر شتير هلمية الترجمة بوصفها عملية تفسيرية (3) المترجم يصنع، بالمعنى المكمل للكلمات، عمل تأويل وإبداع (شتاينر، 1978، 16)، ويميز في وصفه الظاهراتي phénoménologique للترجمة المراحل النفسية للمترجم ضمن فعل الترجمة الثقة والعدوان والفرح ثم التصحيح.

بدءاً من التمهيدات، حين تصوّر بعض معلمي المترجمين - المؤلفين الترجمة على أنها عملية تفسيرية أو إعادة كتابة للأدب، لاحظ علماء الترجمة ضرورة دراسة عملية لترجمته ون يقدموا له نصيب علمي، حتى الآن، لا يعرف شيء تقريباً عن العملية الوراثية لنشاط المترجم، عملية فيه، غير واعية، داخلية، تتطلب معارف غير عقلية واستراتيجيات تطبق عريرياً ولا يعرف شيء

المحمود، يستعطف ليمسه بجزء من سر الكتبة" (باجو، 1999)، بالنسبة إلى ممارس الترجمة (الأدبية، ومؤلف الأدب الأصلي)، عدم التحرير يعني الوصول إلى أصل العمل، ومن هنا تأتي إعادة إبداع النص "على المترجم أن يملك شفرة هذا الشكل الموضوعي الذي يصل إلى ما بين يديه وإلى ديكته وإلى حساسيته، لكي يقترب، قدر الإمكان، من الفكر أو من الحدس الأصلي الموجود في أصل العمل، إن إبداع المؤلف ينتقل من الفكر إلى ما يمكن تسميته "قول أصلي" (أو كتابة ظاهرة)؛ إن إبداع المترجم - الذي هو ضمن هذا المعنى - ليس إعادة إبداع أبداً، بل هو نوع آخر من الإبداع - ينتقل من هذا "قول الأصلي" إلى الفكر أو إلى الحدس الموجود في أصله" (لوفيت، 2000)

مراحل السيرورة المترجمة، فكان بونيكاريه Pomcaré أول من تكلم عن مراحل السيرورة المترجمة، ويؤكدس غراهام والاس Graham Wallas، في كتابه The art of thought، الترتيب الشهير للمراحل الأربع: الاستعداد والحصانة والاستقارة والتحقق أو التقييم في حالة الفنون. الإعداد سائس المعركة هو تعريف المسألة وتوليد الأفكار (الاستراتيجية). والحضارة المبدعة لوجسالة العلم أو الإلهام الفسفي (ميسارة وحيدس Archimede الشهير وجدتها وحلة بونيكاريه ونفحة بيوتس وهي كيكولييه kekule الحلم - وعاء - أخرى لكيلوليدج Coleridge تظهر بعد الـ

والحديث هما مباشر عملية الترجمة تظهر دائماً من مسألة، من مسألة معرفة تعويهاً شيئاً (4)، وبالتالي، فإن الإبداع يعني دائماً حل مسألة، أو بالأحرى إن الدفقاء المبدع يحل مسائل ملغز حبه مسبقاً عملية لترجمة، هي الأخرى عملية مسألة مطروحة طرحة شيئاً لأنه، ما إن توجد ممارسة للترجمة، ليس هناك من موازنة فيما يخص الطريق إلى حلها - طريقة الترجمة (الحرفية/ الحرة) تحاول النظرية المعرفية للترجمة حل هذه المسألة بتحديد ما المشكلة الكبرى هي إنتاج نص أقرب أو أبعد إلى النص الأصلي، بحسب العوامل النصية واللائسمية extra-textuel، التي تنشأ الاستراتيجية الشاملة انطلاقاً منها

كل واحد من هؤلاء المؤلفين يقترب لترجمة من منظور معين، ولكن بالرجوع إلى سيرورة الترجمة وكلهم انتموا (5) على تحديد بعمليات جوهرية (المهم وأحدة الثمين) متعلقين بعمل المترجم المزودج (المتنبي والمرسل)، وانكسروا جميعاً على وجود مرحلة وسيطة ذات صمم عبر تحريرية سمها مجموعة EST "فك التحرير النصي Déverbalisation" وسمها بيل التشكيل الدلالي "Représentation sémantique"

بالنسبة إلى منظر الأدب (الشارون)، هذه اللحظة من المسكوت عنه، ومن عيب الكلمة هي اللحظة التي يشرع فيها المترجم، من خلاف المؤلف الذي يترجم له، في هذا التمرول العويب إلى الجحيم المسمى الصمت. ويقدر ما تقوم الترجمة ضوال

المسألة. وهو إذ يقيّمها، يصيغ معلومة، وإذ يرفض مصادف سابقة، خاصة أحياناً، ومرات أخرى يكتفي من الجهد وبصورة خاصة مع المعصر المتنه ليعطي يقص على انتماءات - تحدثت تسفت - وهي نقص فيها، وبطل بكيد ستكون المرحم قدرة على ن تحمل لـ كثيراً من الأمثلة المترجم يقرأ النص ويؤركه ويحلّه على المستويات ككافة، ماثلاً مواطن النقص، (مؤلاً)، وحاملاً المعلومة التي لا توجد في المطلق، بفعل المعازف المترجمة، وللقيم الخاصة، وكحل سير عقدي، و لم لا كحل التريخ الداتي وسكون الحل الأخير شعصه جداً الإبداع يتلّج ككبة كبير من القرارات، وتقييماً مستتراً للقرارات نفسها، حيث يتدخل الحكم الشخصي ونسق القيم الخاص الترجمة هي بمثابة عملية اختيار فالتراجمون يؤدون باستمرار خيارات تسم يقيمونها ويختارون الخيار الأفضل في كحل حالة، بحسب معاييرهم. الأسس النظرية لدوليت تبرز من أن التلمح الأكثر خصوصية في الترجمة البشرية هو أنها معقدة، لأن هذه العملية تقترض مجموعة من الخيارات غير منظمة مسبقاً لدوليت، (1980: 53) الترجمة جهد قراءة وتأويل وإعادة كتابة، فهي نتيجة مجموع هذه الخيارات التمسدية والأسلوبية والأيدولوجية (باجو 1984) ويشهد المترجم راباسا: "ما تقطعه بصورة خاصة هو اختيار الكلمة (أو الاستعارة) التي يريدنا، غريزياً في أحسن كمثيرة، التي تصمم

insight، بحسبه الأليسات الأليسة. والاشعورات الخاصة بالخبير، والتي تقتر للمجاة البديع عند المبدع نفسه

في مسيرة الترجمة، المراحل الأولى طرح السؤال (فهم هذه شفرة العلامات، وإستلاك المعنى والتأويل) وتحديد الاستراتيجية العامة، توافق المرحلة الأولى من تحضير مسيرة الترجمة الحضبة والإنشائي يحكمهما أن يقترن بمرحلة عدم تحرير، وعلى التوالي، مع إعادة الصيغة وإعادة التعبير، التي هي، بحسب دوليت (1984)، مرحلة العقل الأقل معرفة في الترجمة، والأكثر غموضاً والأكثر استمساء على التحليل التقييم، المرحلة الأخيرة من السيرورة. هو التحليل التللي كحل خبر (من لهم امتلاك معيار توافق مع الاستراتيجية الشاملة) أنه ذيل لب تمويس، أو ترميم شتير (1978) مرحلة لقراءته انتهيه عدم يحد المترجم ن يثنى توازناً بين خواص نص الانطلاق ونص الوصول وتأثيراتها.

لاخطية La non-linearية المسيرة الإبداعية تشمل مسيرة الترجمة أيضاً وجن دوليت يتخللها على شكل شلال. وتلاحظ مجموعة PACTE هي طريق ملاحظات تجريبية أن هناك اقتراب تدريجياً من الحل، مع جيشات وذهابات، وانسدادات، مرققه بتقييم مستمر ويتحدث كوسمول Bransmaul (1995) هي Bransmaul ويحسب علم نفس الإبداع (رومو Romo، 1997)، المبدع يلاحظ المعلومة التي تحويه

خاتمة، نعرض نموذج التفكير التماثلي الذي يقدمه لنا جس دوليست في كتابه تحليل الحطاب، كطريقة للترجمة (1984)، وهي مشتركة بين عمليتي الإبداع والترجمة، لأن هذه المهمت سوى شكل لتلك أو على الأقل، هذا ما تمت محاولة برهانه في هذه الصفحات

ويؤكد عالم الترجمة الكندي، من أجل التوصل إلى اكتشاف معنى متلوفي معين في وضع ثوابل، وإلى إعادة التعبير عنه بلغة أخرى، يتصرف المترجم عبر منطق تماثلي. إن عمل استباق المصادر التعبيرية في لغة الوصول يقوم على تداعيات متتالية للأفكار، والاستنتاجات منطقية التفكير يتقدم عبر مراحل متتالية، ولكن بدون أن يتبع بالضرورة مساراً مستقيماً وفيه قوافع، إن دماغ الإنسان يعمل بالتداعيات، وتتلق كلمة المترجم بشكل كبير بمهارته الاستنتاجية والتداعوية

وفي لحظة إعادة التحرير، غالباً ما يرغب الباحث من لفظ مكافئ المترجم على أن يتبع بطريقة واعية نوعاً ما، السجورة التماثلية للتفكير عندما تكون الأشكال المطلوبة في لغة الوصول لمكافئ مفكرس ليست متعلقة ظاهرياً، أو هكذا لا يمكن العثور على مكافئ الترجمة في لغة الوصول إلا عن طريق إعادة إبداع سيميائي، إن هذا التفكير التماثلي يقوم على إقامة تشابهات عبر الخيال، ويكون جهداً إبداعياً بصورة تكاملية. عندما يتم اكتشاف مكافئ ظاهرياً، تكون أمام إلهام، يتعزز تقليد

الأفضل أو تقل المعنى الذي يريد إيصاله المؤلف بأحد حيزه ويضيقه، ثم يظهر المترجم الذي يجب عليه أن يتعد حيزاً حر. ولكن معه حيزي، وعلى مستوى آخر ضرورة الترجمة جهاز صرفه وتقوم مهارة المترجم على طريقته في استخدام العفوية، سوع من العفوية المكتسبة المناسب (56 1993) لذا يتوهم لبعبة الإبداع بأن الترجمة لا تنتهي أبداً، وأنها تبقى دائماً مفتوحة، وأن بوسعها أن تمتد إلى ما لا نهاية المترجم المختار. ربما فكر كدوليت المترجم - هو الذي لا يرفض وضعي كلياً أبداً عن عمله هو لذي يصيب دائم، أو يترك شيئاً ما لتصبح التي يلحقها، هو الذي يتواصل أبداً - إن استلزم - مع لعبة اللغويات، حتى النقطة التي لا يستطيع معها أن يقدم للقراء صورة هامة - (رابسا، 1993 للغة98).

التماثل في ضرورة الترجمة، الإبداع الإنساني يستعرض استكشافات الإبداع استكشافات جديدة، على سبيل المثال، تحويل ما هو مأثور إلى شيء ما مجهول وتحويل المجهول إلى مأثور، أخذ الشيء بالحسب، أو تجريب شيء ما مضاف للحس، عندما يستحق الأمر، والتفكير بفردات الشيء أو الأعداد أو المعانيات، وبجانبه التماثل بحسب ر ي سيمبسون فيتش في ضرورة الترجمة، يسمى فهم الحطاب بصورة: فيه عملية مراجعة مستمرة من ارباكات جرتية وتداعيات معرفية تسج على شكل تركيبات syntheses مفاجئة وعلى شكل

- Boden, M., *La mente creative, mitos y mecanismos*, Barcelona, 1991, Gedisa Editorial
- Coseriu, E., *El hombre y su lenguaje*, Madrid, 1977, Gredos
- Coseriu, E., *Gramatica, semantic universales*, Madrid, 1978, Gredos.
- Delsté, J.L. *Analyse dy discours comme methode de traduction*, Ottawa, 1984, Université d'Ottawa.
- Hurtado Albur, A., "Perspectivas de los estudios sobre traducción", *Estudios sobre la traducción*, universitat Jaume I 1994.
- Hurtado Albur, A., "Cuestion del metodo traductor Metodo, estrategia, y tecnica de traduccion" *Sendechar*, no 7, (39-58) 1996.
- Kussmaul P., *Training the translator*, Amsterdam, Philadelphia, 1995, John Benjamins.
- L'ovel J., "Traduction es creation" *Vasos comunicantes*, No 17 2000
- Meschonnic, H., *Poétique du traduire*, Paris, 1999, Verdier
- Pageaux, D.-H. *La littérature générale et comparée*, Paris, 1994, Armand Colin.
- Paz, O., *Literature et l'interlidad*, Barcelona, 1981, Tusquets Editores
- Perez Muntaner J. "La traduction comme creation littéraire" *Meta*, XXXVII, 4 1993
- Presas, M., "Bilingual competence and translation competence, developing translation Competence", Amsterdam Philadelphia, 2000, John Benjamins.
- Rabassa, G., "No hay dos corpos de nieve, La traducción como metáfora", *Vasos comunicantes*, No 3, otoño. 1994.

مع الإبداع، في اللقطات "الملهمة"، التماثل بين المفاهيم فوري

ويؤكد دوليتس أن المترجم يبرهن عن وجود حيال وتبديدي جمالية كبيرة للمشروبات التماثلية وللتقابلات المفاهيمية من أجل تحقيق موافق المفاهيم بين نمس ونمس آخر " (1984:81)، لقد نجح التراث الأوربي، في محاولته نحو الترجمة - هذه التوثيق العربية - من ثقافته، المترجم في الأساس على نمس مترجمة (6)، على الأقل، في تحفيز المظهر الإبداعي للسيورة المترجمة للترجمة، هذا الإبداع من الترجمة الثانية، الذي يحكم عليه بأنه أقل نبلاً من إبداع، يُسمى أصيلاً، يمكن للمرء أن يتبادل مع دوليتس حكم من إبداع منس "أصيلاً" هو إلا إعدادات مبالغ شخضية؟ وكل قول مُعاد اليأس ترجمة عملها؟ الإبداع والتأويل والترجمة والتأويل - الجدار الصل الذي يفصل بينهما - كيم صلباً كلما أسرع إلى الاعتقاد

المراجع:

- Adamantova, V., "Part de traduire selon Maximilian Volochine", *Meta*, XXXVI, 2 1991
- Appel, R., *bilinguismo e contacto de lenguas*, Trad. Par A.M. Lorenzo Suarez et C.I. Bouzada Fernandez, Barcelona, 1996, Ariel.
- Bell, R. T., *Translatoin and translating*, Londres, 1991, Longman.

كتب يئس سيمورين *Ménemoyne*، أي الداعية وكثير هيلسوف إسباني آخر - أوريم أي عراسيه - قد كتب أنه من أجل الاستلاك كثير من الخيال يجب امتلاك دافعة جيدة عندما تختار، كثير من المرات من في ملو التفتكر لوها هو عبداً تتأمل نفسه).

3- مسؤولية الترجمة: قد ينتج من تسلسل لترسيخ ظاهرة حول استخدام العالم وعن وجود الدلالة في في شتي أساق علم المعاني، المتقدمة ربما للمستوى النحوي، وعن صيغة التماثل والتكويري لشهر 1978).

4- ومع ذلك، فإن باحث مثل هالبرن *Halpern* (1989) نهجوا في إقامه على الأقل اثنين من المتطلبات من أجل حل مسألة إدراج مهذا توليد الاختيار ومهارة تقييمهم. كما تفضلت التواء أخرى هي الدور الرئيس للدافعة، تمام كدور المعرفة اللسانية والتلاسمية المخرجه بوصفها (هورتادو ألبير *Hurtado Albar* 1996).

قد بدأ هيري ميثوبليك كتابه شعري الترجمة بتاريخ الترجمة في أوروبا، المقرة الثقافية المبني على ترجمات على معو معو.

- Romo, M., *psicología de la creatividad*, Barcelona, 1997 Paidós
- Seleskovitch D., Lederer, M., *Interpréter pour traduire*, Paris. 1984. Didier l'rudition.
- Steiner, G., *Après Babel, une poetique du dire et de la traduction*, trad. De l'anglais par Lucienne Lotringer, Paris, 1978, Albin Michel
- Talens, J., "L'écriture qu'on appelle traduction", *Meta*, XXVIII, 4, 1993
- Vega, M.A., *Textos clásicos de la teorie de la traducción*, Madrid. 1994. Cátedra.

الهوامش:

- 1- على أية حال، يتحدث عالم الترجمة الصكدي جان دوليست (1984) عن ترجمة النصوص التداولية وليس النصوص الأدبية. عندما يقول إنه من يرتكر على تقنيات التعبير الترجمة لمصت المخرجة، بل هي بصورة رئيسة لهذا التعبير عن معي يظهر في نص يحمل وضيمه يو سنيه دقيقه.
- 2- في نظريه التدفق الإبداعي، توصل الميثوبليك الأسباني إلى سيجد مدع من الموجه ترتكر بصورة رئيسة على دافعة قوية ولديها هيكس التوسيع حكمة. جدا عندما قالوا إن ربات تقس المظلمات

دراسة في مجموعة

(12 قصة مهاجرة)

لقابرييل غارسيا ماركيز

□ التحليلي العربي

أولاً: قراءة في العنوان

(Etude du titre)

إن عنوان أي نص غامض في غاية الأهمية، لا يمكن تجاهلها بسهولة، وهي التي تحمل القارئ إلى فضاء المتن. تتجلى وظيفته في "وسم يداية النص (...). فلكل عنوان إذن عدة معانٍ متوافقة، ومن بينها على الأقل هذان المعنيان:

١ - ما يصرح به مختبراً بترصية ما يليه؛ 2 - الإعلان عن أن قطعة من الأدب ستلوه (..) وبمسارة أخرى، إن للعنوان دائماً وظيفة مزدوجة تلطية وإشارة (١).

وله دلالة فريدة، لأنه يحدد مجموع النص، ويحمل علاقته، ويبرر عن مكوناته، ويجمع موضوعاته، ويبرر الشكل الفني المتنسى فيه.

يحمل المتن عنوان (12 قصة مهاجرة) (2)، ويمكن تناوله على المستويين اللغوي التركيبي، والدلالي:

(12) عدد بكثرة مركب مبني على فتح الجرثيم، والقصبة اسم بكثرة معدود منصوب بالفتحة (المعويين) الظاهرة في آخره، وهو معدود (مهاجرة) ثبتت تابع لمعونه، منصوب بالفتحة الظاهرة على آخره ويجوز في العنوان تكديلاً وجهان إعرابيان،

أ - على المستوى اللغوي التركيبي
تركيب من طرفين اثنين، أولهما عدد وثانيهما معدود منصوب بعده ثبوت له، مكتوب العدد بالأرقام (12) بألوان أحمر عليلاً، ويكتب المعدود ونعته بالحروف بلون أسود يبرز (قصبة مهاجرة).

متصلة بل تصلح لأن تكون مجموعة قصص قصيره ملتزمة ببعضها، يربطها حبل درامي واحد مثل الدواوين الشعرية وهكذا فقد سبق له أن كتب ثلاث مجموعات، فلم يتردد، وشرع في المجموعة الرابعة

كتب القصص الأولى (يقع من الدم على الجليد) و(السيدة فلوب) ستة ست وسبعين وتسعمائة ألف ميلادية (1976م)، ونشرت في الدوريات الأدبية في أنحاء العالم كلها، شرع في كتابة القصة الثالثة، فكتشف أن فن القصة القصيرة يتطلب جهداً أكبر وتركيزاً أكثر من صنف الرواية. إذ يجب على الروائي أن يرسم كل شيء منذ القطع الأول، فيحدد به الرواية وأسلوبها وإيقاعها وطولها وطبع أبطالها والفكرهم، ويمكنه أن يجري تعديلات كثيرة بهدف الوصول إلى نهاية معينة، ثم تتسبب مشعرة صاحبها بتمتع عظيمه في حين، لا توجد في القصة بداية ولا نهاية، وقد تحلب أثراً في قسمة قارئها، وقد لا تتركه، وإذا لم تعلقه، فيلزم صاحبها أن يعيد سماعها، أو أن يلقي بها في سلة المهملات.

يستحضر من أكبر قولة أحد الشعراء مقادير أن الكاتب المختار الجيد هو الذي يرمي في سلة المهملات أكثر مما ينشر ويطلع، ويعتبره صحيحة، غير أنه (أي منكري) لم يعمل هذا قط، بل إنه يحتفظ حتى بنلمودات والهوامش والملاحظات إلى الأبد، ويضفي أمسية احتفاله بها، فقد

يمرّب منذ لحير محبوب كان يقول مثلاً (12 قصة مهاجرة عمل رائع)، فغفر عن 12 قصة مهاجرة بأنها عمل رائع ويمرّب حبراً لمجرداً محبوب، فكان تقول مثلاً (هاتيه 12 قصة مهاجرة)، فتغفر عن هاتيه بأنها 12 قصة مهاجرة.

ب- على المستوى الدلالي قصد المؤلف بهذا العنوان اثني عشرة قصة شريدة و مهاجرة شردت، وهجرة طيله عشرين من الزمن بين رواق مكتبه وسلة مهملاته، وبين الأشلام والسيميوات، وبين الشرئين الأوروبية والأمريكية، فهو يدرك أن كتابة هاته المجموعة استغرقت ثمانية عشر عاماً، فقد كانت الضراوة الأولى في بداية فترة السبعينات، إذ كان يشم بمديسة برشلونة في إسبانيا، ذات ليلة، حلم بأنه في رحلة خلوية في القارة الأوروبية مع مجموعة من أصدقائه المخلصين الأوفياء الوندوين المهاجرين من أمريكا اللاتينية، فتروكوه وحيداً، وذهبوا، وقال له أحدهم: أنت الشخص الوحيد الذي يحب أن يبقى هنا

ابدهش الكاتب من هذا الحلم دون أن يعرف سرّ ادعائه وقرر أن يكتب رواية صويله، ويحصل بطلب من المخرجين الأمريكيين اللاتينيين إلى ريب هنري في تدوين بعض الملاحظات ولم يجد روافد حوله، فاستمر فكراسة مدرسية من أبحاثه، وسجل أربعم وسبعين ملاحظة.

بعد سنتين انتسب، فقل إلى دولة المكسيك، وبدأ له أن يفكره وملاحظته لا تصلح أن تشكل رواية واحدة مترابطة

شريحة طوال عشرين عاماً بين سيميائيوها
وأفلام قصص شريدة بين أوروبا وأمريكا
اللاتينية شريدة بين دراج المكاتب وسهلة
المهمات (3)

ثانياً: البنية العربية

(La structure narrative)

تقع مجموعة (12 قصة مهجرة)
للروائي الكولومبي غريغوريو غارسيا
ماركيز (4) في ثمان وعشرين ومائة صفحة
(128 صفحة) من الحجم المتوسط (23.5)
سنتيمراً طوياً 17 سنتيمتراً عرضاً)
يتضمنها غلاف ذو لون عصلي، ثيب في
أعلى اسم المؤلف بخط غليظ، وأسفله
مباشرة عنوان المؤلف، وزينت في وسطه
صورة الكاتب داخل إطار أبيض، وتحت
اسم المترجم، ثم نسب الت عشرة قصة،
عنوانها، ولم يرقمها.

ضمت هاته المجموعة اثني عشرة قصة
قصيرة متفرقة، يمكن تقسيمها إلى
قسمين من ناحية عدد صفحاتها، تراوح
حجم القسم الأول منها ما بين ثلاث
صفحات وعشر، وتراوح عدد صفحات
القسم الثاني ما بين اثني عشرة صفحة
وسبع عشرة، مما يجعلها تكون نفسها
المردية حافظ على إيقاع مستقر أو شبه
مستقر

وتتميزت بكثرة شخصياتها الزرقية
والشوية، وتكون أصواتها، ويتمتع
القصة والخاصة، وبين إيجادها، ودلائها،
ويتنوع أزمستها، واختلاف خطائنها، إذ

صكبت سبع قصص من هاته المجموعة. وفنل
نكران ملاحظته الخاصة به، على مكتبه
هوق تلال وجبال من الأوراق الأخرى،
واحتفى عدم شعبية وسبب وسعدته والم
ميلادية (1978م)، وفشت عسه في ككل
مكان. فلم يلقه

حاول إتمام مجموعته، فماكتشف أن
نكران الصانع ككسر مفقود. لأن
استرجاع ما توثقه فيه أهم وأصعب من
لكتابة عنها، رغم ذلك، استطاع تبكر
ثلاثين ملاحظة فقط في مدة سنتين اثني.
وانهمك بكتابة رواية ملوية، وتماهد على
كتابة مقالات أسبوعية حتى سنة ثمانين
وتسعمائة وألف ميلادية (1980م)، ثم حاول
من جديد تكملة المجموعة، ولكنه فقد
حمسه، واتشغل بأعمال أدبية عديدة
وكان يعود إليها بين الفينة والأخرى، إلى أن
حتمها عام واحد وتسعين وتسعمائة وألف
للميلاد (1991)

أدرك أنه من المركد أن أحوال القارة
الأوروبية قد تغيرت كثيراً مما ورد في مثه،
فقدم مرحلة مريحة إلى من برشولة وجنيف
وروما وبريس، فوجدما قد اختلفت اختلافاً
كثيراً عن صورها العالقة بعينه، ولم يجد
حلاً للمشكلة سوى سبية الزمان ثم راجع
عمله دقة. وقرر أن يعمل عوانه 12 قصة
شريدة، أن هذه القصص بثيت شريدة
خلال عشرين عاماً بين السيميائيوها
والأفلام، وبين القصة الأوروبية وأمريكا
اللاتينية، وبين أدرج المكاتب وسهلة
المهمات، فهو قول هذه القصص ظلت

أ- السرد / الحكي

{ La narration / le récit }

يميز السرد / الحكي توالي الأحداث وتتابعها سواء أكانت واقعية أم متخيلة، وعلاقاتها التمسلية المتكتمة (5)، وهو "حِمْسَرٌ فِي كَسَلِ الْأَمَةِ" وفي كسل الأممية، وفي كسل المجتمعات (6).

تتميز (12) قصة مهاجرة) بتعدد الأصوات المتعددة، وبعدم وجود سارد واحد يحتكر عملية الحكي، وتقسيم الساردون إلى نوعين اثنين، سارد خارج نصي، وآخر داخل نصي.

يظهر السرد الخارجي نصي عند بداية كل قصة، فلهاحد المبادرة، ويفتح السرد، كقولها مثلاً، "بمناسبة هيد رأس السنة، أعاد الممثل طلب مركب ذات مجاديف وافق الأب (7)

وصلاً إلى الحدود وقت لمروب لاحظت نوب لنظمت بـ"صمغها سدي يحمل حاتم الرواح مـ" زل يرف (8)

"كانت جميلة، خفاء، في لون التفاح، عيناها خصرافان، شعرها ناعم أسود ملوّل حتى يعني شهره، نشبه في ملامحها اليهود أو الأندونيسيين (9)

عندما اقترب السمينة من مساء "نبولي" كانت الرقعة هي أول شيء تلحظه السيدة بريجنشيا ليميو"، تشبه تلك العالقة بأجواء مهتاء "زيمانشا"، لم تحدث أحداً من هذه اللحظة (10).

حوت السرد، والحوار بوميته الداخلي والخارجي، والرسالة، والقصة، وسيطر عليها التمسك الرمزي والترتيب الحدسي، على الرغم من أن الحكاتب وظف تقنيات فكسرت بينها العامة، مثل الاسترجاع، والاستباق، والتسريح، والوقفة، والحوار ونقلت من الثقافة الرسمية الفصحى بهلاً غزيراً، ومن نظائرها الشعبية في مواضع محدودة حد.

غرس هذا طفله من لسرد خارجي يرف مسبق مسير الأحداث وأنوار الشخصيات، فكان يظهر أحياناً، ويمنع أبطاله الكلمة أحياناً آخر، ويوشي خلفهم مكتتب بمشاعرهم، وتسيرهم، وتوجههم.

إن ما ذكر من مميزات البيئة السردية، يجعل (12) قصة مهاجرة) مجموعة جديدة حديثة شكلاً ومضموناً، عكس القصة الكلاسيكية التي تميزت بمصور تراوي القوي، وسيطرة البطل الواحد، والتفرد بالأدب الرسمي الفصحى، وغيرها من الخصائص الأخرى.

ثانياً، الوظيفة السردية

{ La fonction narrative }

١- تمهيد

لقد وظف غابرييل غارسيا ماركيز في مجموعته (12) قصة مهاجرة) أوسع صيغ حكاية، منه السرد أو الحكي، والحوار، والرسالة، والقصة.

المقدمة في محادثة

اليوم التالي، وأقسم بعدم العودة فهو يعرف
بما أنه لو عاد لن يجد شيئاً ينتظره سوى
الموت

لهذا، ففسي هذا الصباح الحزين في
"بوكنتشو"، كنت أنا الوحيد الذي يعرف
مأساة هذا الشاب الذي يرفض العودة إلى
"كاداكشه"، لا شيء ينتظره سوى
الموت (14)

ومع أنه أورد هذا الحوار الذي جرى
بين هوميرو والرئيس المخلوع

كقد خضعت الحملة الانتخابية إلى
حوارك في كل المناسبات.

قال الرئيس في عهده

– وبالرغم من ذلك فزنتي لم تترك من
قبل

– بالعكس، لقد كنت مهذباً مع كل
الناس، ولعبت كك ككرة حتى
إنك لا تذكرني.

– وماذا بعد؟

– لا شيء، إنها ممجزة أن أنال شرف
العداء معك بعد انتهاء الحرب الأهلية
(...)

– لأن كل ما أسمى إليه الآن هو أن
يسامني الناس

– أنت بمفكر بك أكثر مما تتصور
(...)

أندفع هوميرو

– لماذا لا نتقابل قبل المعالجة؟ ووجعتي
كأراً! تطبيع للأثرياء، تحقق صمغ
الأرز بالجميري، سمكون سمراء
يدعوتك (...).

"جلس وحيداً في الميدان تحت ظهر
شجرة دابلة ممسكاً عصاه بصفاء يديه.
شرد بصره بتأمل البهيرة، لا يفكر في
شيء سوى الموت" (15).

"كانت مدينا دوس برايراس تحيل
عمال الجسرات في صورة معيمة، جشعين،
وجوههم مكشورة مجمدة، يرتدون ملابس
الحداد في إجمال، يسمون وردة في عجانة
فوق أذانهم حتى يبتدوا مقبولين
للس (16).

كما يبدو من خلال توزيع الأدوار
بصلاسية على الساردتين الداخليين،
وتوضيح مقصودهم، ثم إنه أكثر علماء من
الشخصيات كلها، من ذلك مثلاً أنه (أي
السارد الخارجي)، قال، "كانت معاملنا
بمجموعة من الشباب المسيحيين، (...)،
يصرون على إجهده على أصنامهم إلى
مدينة كاداكشه"، ليموا شهرتهم هناك،
لكمه رفض برهب.

(...)، حاول المسكين أن يشرح لهم في
فرع، تدخل أحدهم صاخفاً اتركوه في
سلام، لكن تعداد الآخر بضعة مدوية

– إنه ملك لنا، وجدناه في مسدوق
القمامة (17)

ثم تدخل موضحاً دواهي رفض الشباب
مرافقة المجموعة، فقال "أشعر مبني لأني
أعرف جيداً النواضع الحيلة التي تجعله يأنس
المسفر... لقد كان يعيش حتى نهاية الصيف
الماضي في "كاداكشه" يكسب قوت يومه
من العمل في مطعم شعبي مشهور، وفل
يعني إلى أن أصابته رياح الشمال– هرب في

سيرةً جدياً، فيقول إن أفكركه تفقد عظمته وأهميتها على الشائبة (18).

ويبدو المبرود الداخل نصيباً من خلال الشخصيات المختلفة 'مضاهي'، فقد تدرب هي الأخرى على عملية المرد، وساهمت في بناء أحداث الخلق عامة، وجاءت سرودها عبارة عن حوارات خارجية وداخلية من الماردن الذين كانت لهم مساهمة فعالة في سمع المرد وتناميه. هناك ثوب داكسوت، وبيلي سانشيز، والسيدة بريدنشا نيمرو، وعزرا، وساترو، وفروفريدا، والرئيس للخلوع، وهوميريو، ولأزرا! دافيش. والسيدة فورب، وعازيا دوس براريراس.

لقد سيطرت سيرة الماضي على زمان الآن، إذ إن القصص جميعها — بسنته القصص الثمانية والرابعة التي انتجت بملحن مضارعين — لم تزل — لم تزل — امتلئت بالأفهام الماضية (دخلنا — أعاد — وصلا — كانت — اقترت — تملكت — كتبت — جلس — فوجئت — كانت)، وهذا أمر طبيعي (سيرة إلى كلمة ملهية (19)، لأن التولم يسود قصصاً وقت، أو تصويرها وقت، في وقت قد مضى، وانقضى...

١- الحوار

{ Le dialogue }

يعدّ الحوار من مميزات الحضور الرئيسة، إذ إن الشخصيات تبدو، وتحرك أدم القوي، وتتجاذب أطراف الأحداث، وهو نوعان: لثنائي، هم

1 - الحوار الخارجي (الديالوك) يدور بين طرفين أو أكثر، ويسمى الحوار المباشر يعتبر من بين حطير لصيح

- انقش - ساكون عندك يوم الخميس

في السبعة مساء.

بندر هوميريو هنلاً

— ساني إليك في المند 14 شرع المسدعه خلف معلة القطار لا مملعك إلى بيتي. (15)

ثم أدلى بملوه ميباً هدف هوميريو من أدعائه حباً الرئيس، والتترب إليه، ووعوته إياه إلى بيته، فقال "في الحقيقة، لم تكن دوايح "هوميريو" بريئة لقد كان، بجانب هله في المستشفى كسائق لمربة الإسعاف، يتعاون مع شركات التأمين على الحياة وشركات الجسرات الفظية. عن طريق شرب أخاب الرئيس، لم يكن هذا العمل يند عليه ربحاً كبيراً، لأنه يجب انقسام الممولة مع بعض الزملاء، لكنه مجرد مبلغ سنيل يداويه على الحياة هو ورجته وملله (16) ..

ومع أنه قال "في النهاية، اقترح "كيس" عمل فيلم عن القديسة هنلاً

— أنا ولقي بأن "سيزار" المعجول لن يترك هذا الموضوع أبداً (17)

لهاخذ الحكمة، ويحدثنا عن سيزار بقوله

كيس يقدم "سيزار" رقتي، أنشأنا في المينيو، وأحد كتاب الميمنة الطكير، وهو أيضاً الأستاذ الوحيد الذي يتبلك خارج المعهد، يسمى جاهد إلى أن يجعله يرى الأشياء من منظور في مختلف، صارع في الحبكة الدرامية، الأفكار تأتيه دفعة واحدة رغبت عنه، وحنف يكون الإلهام عصياً عليه، يصبح في حالة تقسية

— لا أحد يعرف مرارة النفس مثل سيدك

الغب الرئيس وصيغه يتقن نظرة عسى المصد المجدرة الوجهة الرئيسة هي اللحم المشوي مع بعض الدهن قال الرئيس

— اللحم مقر (21)، لكه ممووع عي

ثم كمل

— في الحديقة، كمل شيء ممووع عي

قال هوميرو مبتسماً

القهوة أيضاً مملووعة عنك، ومع ذلك تناولتها اليوم (22)

يجري الحوار الأول أن هوميرو من دولة بورتو ريكسو، وأنه يعمل سائق حربة الاسعاف بمدينة جنيف، ويكشف الحوار الثاني أن الرئيس خلع، وتم إبعاده من السلطة، وأنه يتجرع مرارة النفس، وأنه يعاني من المرض، وأنه مع من تناول بعض المأكولات (اللحم) والمشروبات (القهوة)، وأن لدى صاحب المعلم أمساكن خاصة لشخص معين

وأحقوت أيضاً حوارات داخلية، منها مثلاً أن مارجاريتو دوارت كان يحمل في يده حقيبة التي فيها جثة أبته، ويخرج في الصباح الباكر، ويقفل إلى غرفته مبكراً ليلاً، ويقول في نفسه "أقدسون يمشون في زمن شريف خاص بهم" (23)

يمكن هذا المنطق معاناة مارجاريتو في روما من أجل لقاء الباب - ولا ميلاد المسؤوليين به، وانصرافهم عن قصصته، وخيبة أمه، وإذراكه أن زمه ليس من القديسين الشرهه..

الكلامية التي تكشف مقاصد المتحاورين، وبين توجههم المتباينة..

2 - الحوار الداخلي (المتنولوج) يصدر من أعماق شخصيه واحدة فقط، أو هو حديث الذات مع نفسها، ويهدى الحوار لذاتي إنه لحظة تنقسم فيها الذات لتتخلط قسمير، وشتتر شتترين، وذلك بأن تتعمق في وعيها الباطني، لتترك العالم الخارجي المحيط بها

سميت (12 قصة مهادرة) حوارات خارجية مكثرة، منها مثلاً هذا الحوار الذي دار بين الرئيس وهوميرو: "قال الرئيس سخرًا

— لا تقل لي إنك طيب

— للأسف لست إلا قائد عربة الإسعاف

(...)

— من أي بلد؟

— الكاريبي

— أعلم ذلك، لكن من أي بلد؟

— من نفس بلد سبنتك (20)

وهذا الحوار الذي جرى بين هوميرو والرئيس وصاحب المعلم "وقت وسط المعلم، فأتى إليهم صاحبه، وسأل - هل هو رئيس تحت التمريض؟

أجاب هوميرو

— بل إنه رئيس مغلول

قال صاحب المعلم مبتسماً

لدي ماصد لثل هؤلاء الأشخاص

ثم قادهما إلى مصدة بعيدة مروييه حيث يستطيعان الحديث في هدوء. قال هوميرو

ومنها 'ن السيدة بريدشيا ليسرو'. ولجئت 'حد الخط مع بدميه ديولي الإيطالية' وب هبة شقرة حسده تشتغل مصيغه به. فتالست في نفسها 'لا جيد أن الأحوال سيئة جداً' في إيطاليا بعد الحرب حتى إلى قنّاة بهذا الجمال تضطر للعمل كعضيفة في مثل هذا المنظم (24).

يظهر هذا الحوار الداتي ظروف الإيطاليين الصعبة إثر الحرب العالمية، وهو ما أكده راغي العنيفة حتى أنها يريدشها بأنهم يبدلون مجهودات حرافة حبرة قصد لتؤثر على المصافير الصغيرة، ثمسدوا به رمتهم.

في الرسالة

(La letter)

حوي المتن رسالة واحدة فقط، تتشابه مع جريتيو دواوت في المتن كان، فيمد خمسة عشر كتاب من المعانة والصبر في روما، وُفق في مقابلة الباب جون الثالث والعشرين وعصر من عاكسة قصة أبسه لتديسه، غير أنه لم يره، بل دعاه إلى صبره تركه في مكر حصد الأمرات وهذا لقوام، وأسمع إليه بهنم كبير ورت على وحنته وبعد يومين أتمس تلقى في الصديق الذي كان يقيم به رساله مسيطة وجادة تقول 'لا يجب معدرة روم لأنك مدعو إلى اجتماع خاص في الفاتيكان في خلال الأسبوع القادم' (25).

يتضح من خلال هذه الرسالة أن المرسل هو الفاتيكان وأن المرسل إليه هو معجزيو دواوت، وأن الطغرة الثاني مطالب بمد

معاذرة مدينة روما، لأنه سيدعى إلى اجتماع خاص بالديكتن في عصور الأسبوع المقبل مع جعله يسر له الأمر ومكث في الصدق لا يرحه 'بدأ' حتى إنه كان إذا قصد دورة المياه جبر من معه إلا أن حمة قد تبدد. فقد مر - بعد يومين من تلقيه الرسالة - عنواناً كبيراً في إحدى الجرائد، يعلن وفاة الباب

في القصة

(L'histoire)

وردت في المجموعة ثلاث قصص، قص 'أولاهو هوميرو على الرئيس المظبوط، إذ إنه عرفه منذ لحظة أول لحظه في المستشفى في 'شده عمر فصل 'سبع، فقد رء يدخل من الباب مرشد ستره من الطقت يضع في يافته وردة وحذاء 'سبع، سود وكس شعره يتطير بتأثير الهواء، فعلم أنه يعيش وحيداً بمدينة جهنم، وأبسا روجه لأارا، وقررو الاتصال به، غير أنهما فصلا المتابعة والمراقبة معطرين معاذرة الرئيس (26).

وجاءت ذنبتها على لسان الرئيس، فقد قص على أزارا أنه فضل جزيرة المارتيميك منفي له، لأنه يعرف الشاعر سيرا الذي ساعده على بداية حياته من جديد، فاشترى هدايا ممرلا بأموال روجه التي ورثها، والتي نكسره بأربع عشرة سنة، وكانتم عشق الأديب فكان ممرلاً جميلاً له شرفات مرهرة مطلة على البحر، وعاش فيه مما، ونعلم منب اللغة، وانكسب رذقه في المنفى من عملية الترجمة (27).

وحكمه ثلثته ماريو دوس براريراس لصديقه الطوط كوردوب، فقد بعث

مکتبہ صکوک بعد ظہر یوم الحمیس السبع عشر ابریل من عام اریعہ عشر و الفس مولادیسہ (2014/4/17م) متوافق مع سوم السبع عشر جمادی الثانیہ من عام حمصہ وثلاثین و اربع مائے و الف ہجریہ (17/6/1435ھ)۔ یتیم من اہل کتاب مصممہ الروایۃ عامۃ، ومن أشهر کتاتب امريکيا اللاتینیۃ خاصۃ۔ قصی معظم عمره في المكتبات والقارة الأوروبية، له مؤلفات كثيرة، منها:

۔ مائۃ عام من التراث۔ ترجمہ محمد الحاج حبلہ۔ النشر المؤسسة العربیۃ للدراسات والنشر۔ الطبعة الرابعة، بیروت۔ لبنان 2010م

۔ الحب في زمر السکولیا۔ ترجمہ: سُرّی ساسی الجمیدی۔ النشر: دار الجمیدی للنشر والتوزيع، دار التیشیق للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، دمشق۔ سوريا 2009م

۔ في ساعة حبس: ترجمہ کمال یوسف حسن۔ النشر: المؤسسة العربیۃ للدراسات والنشر، الطبعة الرابعة، بیروت۔ لبنان 2009م

۔ الجسر الی مفاہیجہ۔ ترجمہ صالح علمانی۔ النشر: دار الندي للناشر والنشر، الطبعة الأولى، دمشق۔ بیروت۔ بغداد۔ سوريا۔ نیس۔ المرق 2007م۔

۔ دیکری عہراتی العربیۃ۔ ترجمہ رفعت عطیہ النسر در ورد للطبعہ والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، دمشق۔ سوريا 2005م

۔ ابریدبرا البریۃ۔ ترجمہ کمال یوسف حسن۔ النشر المؤسسة العربیۃ للدراسات والنشر، الطبعة الثالثة، بیروت۔ لبنان 2009م

۔ حجج عربہ ترجمہ فادر حنیۃ النشر دار ورد للطبعہ والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، دمشق۔ سوريا 2005م

انہا لبحار ترکسی في البرتغال وھی في لرابعة عشرة من عمره، فدرس معہ الجسم بلون رحمة ولا شفقة، وترکھ في فندق بارالو ہلا مال او لقة او اسم (28)

◆ خلاصہ

لقد صہرت (12 قصۃ معا جرد) حبس، خلابیۃ وأدبیۃ وتعبیریۃ شتی، لتصور صراع الرئی، وتمکس تضارب الثقافات الاجتماعیۃ والمکثریۃ، وهذا ما یجعل جسم القصۃ/ الروایۃ حاوی التمدد، وهذا ما یؤهلہ لآن یکون قائلہ بامتہاز، ولأن یمدو جسم المعرفة الشامل، وهو ما لیس یوسع أي جسم أدبی آخر أن یقوم بہ

ہاشا

- (1) رولان بارت التحلیل النصی تطبیقات علمی بمبوس من الشوراء والابجیل والقصۃ القصیرۃ ترجمۃ وتسلیم عبد العکبر الشرفانی، منشورات الزمن، سلسلۃ مصافح، مطبعۃ الصباح الجبلیۃ، الدار البیضاء۔ العرب يناير 2001م، ص 82
- (2) عابر یسل عازسجا مہرکیر 12 قصۃ مہجرۃ۔ ترجمۃ حسام أبو مہجۃ، النشر دار المکتاتب العربی، الطبعة الأولى، دمشق۔ القاهرة، سوريا۔ مصر 2006م
- (3) عابر یسل عازسجا مہرکیر 12 قصۃ مہجرۃ، ص 7
- (4) عابر یسل عازسجا مہرکیر روتکی ککولومی، ولد یوم السادس مارس من سنة سبع وعشرین وستمائة و الف مولادیسہ (3/6/1927)، وتوفي بمرکزہ في مہینۃ

- (14) غابرييل غارسيا ماركيز 12 قصة
مهجرة ص 12 و 16
- (15) غابرييل غارسيا ماركيز 12 قصة
مهجرة ص 91 - 93
- (16) غابرييل غارسيا ماركيز 12 قصة
مهجرة ص 93
- (17) غابرييل غارسيا ماركيز 12 قصة
مهجرة ص 29
- (18) غابرييل غارسيا ماركيز 12 قصة
مهجرة ص 29
- (19) إلى الاسم الذي على وزن (فعللة)، إذا لم
يكن معتلاً (مفولة) ولا مضعفها
(حقيقة)، تكون النسبة إليه على وزن
(فعللي)، مليعة فعللي - فيلة فعللي -
فيلة فعللي
- (20) غابرييل غارسيا ماركيز 12 قصة
مهجرة ص 88 - 89
- (21) الصواب هو 'مقر، دون بهاء لا آخر، لأن
الاسم المتوهم تحذف ياءه إذا كان بكراً
- (22) غابرييل غارسيا ماركيز 12 قصة
مهجرة ص 89 - 90
- (23) غابرييل غارسيا ماركيز 12 قصة
مهجرة ص 24
- (24) غابرييل غارسيا ماركيز 12 قصة
مهجرة ص 59
- (25) غابرييل غارسيا ماركيز 12 قصة
مهجرة ص 31
- (26) غابرييل غارسيا ماركيز 12 قصة
مهجرة ص 91
- (27) غابرييل غارسيا ماركيز 12 قصة
مهجرة ص 96 - 97
- (28) غابرييل غارسيا ماركيز 12 قصة
مهجرة ص 121

ح. حكايته بحار غريب. ترجمه محمد علي
الويسمي. الناشر دار ورد للطباعة والنشر
والتوزيع، الطبعة الأولى دمشق - سوريا
2008م

قصة موب مغر، ترجمة صالح علماني. الناشر
دار المدى للطباعة والنشر - الطبعة الأولى
1981م. الطبعة الثانية 1999م. الطبعة
الثالثة 2003م. الطبعة الرابعة 2004م.
الطبعة الخامسة 2010م. الطبعة
السادسة 2012م. دمشق - بيروت - بغداد
- سوريا - لبنان - العراق.

Gérard Genette Fihures III. (5)
Editions du Seuil, Paris - France
1972, Page: 71.

(6) ترغيبان ثودوروف وآخرين. مؤلفات تحليل
السرور الأدبي. ترجمة حسن نصراني
وأخريين منشورات اتحاد كتاب العرب،
الطبعة الأولى، مطبعة المعارف الجديدة،
الرباط - المغرب 1992م، ص: 9

(7) غابرييل غارسيا ماركيز 12 قصة
مهجرة ص 17

(8) غابرييل غارسيا ماركيز 12 قصة
مهجرة ص 33

(9) غابرييل غارسيا ماركيز 12 قصة
مهجرة ص 47

(10) غابرييل غارسيا ماركيز 12 قصة
مهجرة ص 53

(11) غابرييل غارسيا ماركيز 12 قصة
مهجرة ص 85

(12) غابرييل غارسيا ماركيز 12 قصة
مهجرة ص 114

(13) غابرييل غارسيا ماركيز 12 قصة
مهجرة ص 12

سيميوطيقا الصورة السينمائية

□ د. جميل حمداوي

المقدمة:

من المعروف أن السيميولوجيا علم يدرس مطلق العلامات بمفهوم شارل ساندريس بيرس (Ch. S. Peirce) (1)، أو هو علم عام يدرس العلامات في حصص المجتمع. كما يبدو ذلك جلياً في كتاب (محاضرات في اللسانيات العامة) لفرديناند دوسوسير (Ferdinand de Saussure) (2). ومن ثم، تدرس السيميولوجيا المنطقية أو اللسانية مختلف الدوال اللفظية وغير اللفظية أي: تمنح على ما هو لساني وما هو بصري، مثل: إشارات المرور، واللوحات التشكيلية، والعروض المسرحية، والسيوغرافيا العرئية، والصور بصفة عامة.

ويمضي هذا عقله أن غرض السيميولوجي هو استنتاج شكل المصنوع، قصد فهم آليات البناء الداخلي، ومعرفة كيفية تشكل الدلالة المقصودة داخل مسياها النصي أو العنصري أو القلبي، واستقراء مختلف الوظائف التي تؤديها العلامات السيميائية، سواء أكانت مباشرة أم غير مباشرة.

هذا، ويمضي السيميولوجي جاداً إلى رصد السيميوريس أو الدلالة أو المعنى الذي يتحقق عبر ثنائية الدال والمدلول ولا يمكن الوصول إلى ذلك إلا بتمشيك الدوال، يفهم الإشارات والرموز والأيقونات. والمخططات، من أجل تركيبها في قوانين وبنيات سيميائية عامة مولدة، تتحكم في مختلف تجليات النصوص والخطابات والصور.

وما يهمنا، في موضوعنا الدراسي هذا، هو ميسر مجمل الخطوات السيميوسيتية لدراسة السيميائية بصفتها علمه والصوره تعليمية بصفه حديثة

« مفهوم السيميائية »

انطلقت الصداقة السيميائية، منذ أواخر القرن التاسع عشر الميلادي، مع الأخوين الفريسيين لومير (Lumière) وشاردريت بسرعة في القرن العشرين؛ بفضل تطور تقنيات التصوير مع إديسون (Thomas Edison)، فاستقلت عن السيميائية الصامتة إلى السيميائية الناطقة، وهي السيميائية غير الملوثة إلى السيميائية الملوثة بل أصبحت السيميائية - اليوم - شيئاً رقمياً متعدد الأبعاد ومن ثم، ثم تقتصر السيميائية على نقل ما هو واقعي فحسب، بل تمتد ذلك إلى تمثيل العوالم الخيالية الممكنة. علاوة على ذلك، لم تعد السيميائية ذات قوة فنية وجمالية فقط، بل أصبحت كذلك صناعة متطورة مرتبطة بالإنتاج، والإشهار، والتوزيع، والترويج، والاستهلاك.

وبالغالب، ما اقترحت السيميائية بفيلم (35) ميليم، وهو عبارة عن شريط من الصور المتسلسلة والحركية، ويبلغ طوله عشرون متراً أو خمسة وستين قدماً، وتخصص هذه الصور المتحركة لمستويات التأطير والتعليق والمونتاج والميكساج، وتستغرق كل لقطة سيميائية أقل من دقيقة على مستوى الانعكاس.

« الصورة السيميائية »

من المعلوم أن الصورة السيميائية هي لقطة بصرية سيميائية متحركة، مرتبطة بالفيلم والإطار وزاوية النظر ونوع الرؤية، وتحتضن مجموعة من العمليات الآتية هي القيمة والصداقة، مثل التمويل، والعكس، والتفكيك، وكتابة السيميائية، والتمثيل، والأجزاء، والتعليق، والتزكيب، والميكساج، ثم العرض... ومن ثم، فالصور السيميائية علامة سيميائية بامتياز، وأيقون بصري، يتقلد الواقع حرفياً أو خيالياً، ويعني هذا أن الصورة قد تكون متشبيهاً ظاهرياً وجمالياً، وقد تكون واقعية وتقريبية وعبرانية، ولا يمكن الحديث عن الصورة السيميائية إلا في علاقتها بالاستقبال أو الراصد الذي يتلقى هذه الصور، ويدخل معه في علاقات انشده و دراك وتشيل وبدة حمية ودعوية. ومن ثم، لا يتحقق سيميوس الصورة السيميائية إلا بفعل التلقي أو التقبل؛ لأن الراصد هو الذي يعيد بساء الصورة قيلمياً، ويعطي للصورة المكتسبة دلالاتها الحقيقية أو المحتملة أو الممكنة

هذا وتمتاز الصورة السيميائية بصفتها الديناميكية المركبة وتتميز كذلك بجمع الحركية والتأنيب، علاوة على كونها عبارة عن لقطات ذات مستويات متنوعة، ترتبط بها هو لفظي، وبصري، وعوسفي، ورمزي

وعليه، تتحول الصورة السيميائية إلى علامات لفظية وبصرية و 'بشوية محتملة تتقلد لتأ المالم المرصود تبييناً أو قصصياً،

على ليت التمدد الأبدي ومصطلحه ته في تحليل الفيلم، وعراسه مراده، دأخيه 'و سياقيه حرجية، بالتوقف عند عموال الفيلم وشخصياته وحبكتته الباردة ولغته وأسلوبه، فكان الماقد يحلل - فضلاً - بعضاً أدبياً. وقد انتشر هذا النقد كثيراً في صفحات الجرائد والمجلات والكتيبات والمواقع الرقمية. ومن ثم، فهذه المقاربة بعيدة كل البعد عن خصوصيات السينما وبالتالي، فهي عاجزة عن مقاربة الصورة السينمائية بشكل نقادتها ومكوناتها الفنية والجمالية والتقنية والصناعية المركبة

ـ المقاربة التاريخية ـ

تسعى المقاربة التاريخية إلى دراسة السينما دراسة تاريخية دياكتروبية، بربط السادة الفيلمية أو المضامين السينمائية بسياقها التاريخي والسياسي والاقتصادي والاجتماعي والتقني والديني والحماسي، وتتبع هذا السياق الإجمالي الخرجي، في معطياته التعقيدية، تطوراً وأرشفة وتوليفاً ويمي هذا أن البعد الزمني مهم في المقاربة التاريخية لأن البحث ينتج بطور السينما بصفة عامة، والصورة السينمائية بصفة خاصة، في سيرورتها الزمنية، بعية معرف التصاب الدلائلي والموصوعات التكبري والجري التي يطرحها الفن السابع. ورمز مجمل الخصائص الفنية والجمالية والنقمية التي تتميز بها تلك السينما المدروسة وعلى الرغم من مرايا هذه المقاربة وخصائصها

نديكور، وصورة اللون، وصورة الأشياء، وصورة الصوت، وصورة اللحن والموسيقى... وإذا كان الفيلسوف الفرنسي هنري برغسون (Henri Bergson) قد تحدث عن صورة الحركة وصورة الزمن (4)، فإن جيل دولور (Gilles Deleuze) قد قسم لصورة السينمائية إلى الصورة - الإدراك، والصورة - الإعمال والصورة - العمل ويعتبر العالم خداعاً، كخداع السينما للزمن والممكن عن طريق خداع الحواس، في كتابه (المصورة - الحركة) (1983م) و(المصورة - الزمان) (1985م).

« أنواع المقاربات النقدية »

يمكن الحديث عن مجموعة من المقاربات النقدية التي انصبت حول السينما بصفة عامة، والصورة السينمائية بصفة خاصة ومن بين تلك المقاربات يمكن ما يلي:

ـ المقاربة النقدية ـ

تهدف المقاربة النقدية الأدبية إلى إصدار أحكام حول مختلف الأقسام السينمائية المعروضة في الصالات، من خلال تركيز على مضامين الفيلم وفنيته الجمالية والتعبيرية. وقد يكون هذا النقد طباعياً أو علمياً إلى حد ما لكن ما تتميز به هذه المقاربة ارتكازاتها إلى المفاهيم الأدبية، دون التسلح بأليات الفن السينمائي، واحترام خصوصياته التجسسية، وتوظيف مصطلحات السينما بل تمتد هذه المقاربة

١- النظرية النفسية:

هناك من الباحثين ودراسي السينما من تمثل الدراسة السيميولوجية كعلم عند فرويد، وروغ، وأدلس، وجان لافكن، في دراسة الأفلام السينمائية بوصفها علم، والصورة السينمائية بصفة خاصة وقد ركز هؤلاء اهتماماتهم على علاقة الفيلم بالمتقبل أو المتلقي، وما يمارسه ذلك المتقبل من تأثيرات سلبية وإيجابية في المتقبل على مستوى الرصد، وما تتركه أفلام الرعب من وساوس وكوابيس وأوهام ومخاوف في نفسية الراصد المشاهد. وقد استوحى الناقد السيميولوجي ككريستين ميتر (C Metz) النظرية النفسية في دراسة المتقبل وتحليل عملية التلفظ

وعليه، فالهدف من هذه المقاربة هو اكتشاف مختلف العلاقات الموجودة بين الصورة السينمائية المتحركة والراصد للفرج، ككل تُشرف إلى مختلف الحالات والممارسات النفسية التي يقوم بها الفرد المتلقي للصورة الفيلمية، عندما يكون أمام مجموعة من الصور السينمائية المرتبطة بالحلم، والهدوء، والهوس، والرهبة، وخاصة في أفلام الحيال العلمي أو أفلام الرعب كعلم عند هيتشكوك...

٢- النظرية الفقهية:

ظهرت المقاربة الفلمية (Filmologie) في سنوات الأربعين والخمسين من القرن الماضي، والهدف منها تشرّح الفيلم تشرّحاً علمياً، اعتماداً على آليات الكتابة

لأجنبية، فربما عجزوا عن فهم الصورة سيميوتية فهم حقيقياً من حيث البنية، والدلالة، والمقصدي ضمن تقنر هذه المقاربة إلى المشكلات والمفاهيم الخدمية بلغة السينما؛ لأنها تتعامل مع السينما، فكما تتعامل مع باقي الظواهر الأدبية والصحية والاجتماعية والثقافية الأخرى.

٣- النظرية التطورية:

تتبنى المقاربة التطورية أو النظرية على تقديم مجموعة من التصورات الفنية والجمالية والتشبيه التي تتعلق بالسينما بصفة عامة، والصورة السينمائية بصفة خاصة، حيث تتناول هذه النظريات بنية الفن السينمائي ودلالاته ووظائفه، وتبين مختلف خصائصه الفنية والجمالية والفلمية، ويحير من يمثل هذه المقاربة هم المراسلة، والمقادير، والمباريات (واضعو السيناريو)، والشاهد، وهؤلاء السينمائيين ومن هم منطري السينمائيين لنقطة العربية يستعصر هموي درجسون (Henri Bergson)، وجيل دولور (Gilles Deleuze)، وريشيو كاتودو (Ricardo Canudo)، ولوي دولور (Louis Delluc)، وجرسون دولور (Germaine Dulac)، وجرسون (Jean Epstein)، وإريشستين (Eisenstein)، وبيلاز (Belázas)، وبيزان (Bazin)، وغيرهم.

وقد تطورت هذه النظريات السينمائية مع تطور وسائل الإعلام، واكتشاف تقنيات الرقمية، وتطور صناعة السينمائيين على

هذا ويعد كريستيان ميتز (Christian Metz) (1931-1993م) من الدارسين الأوائل الذين أرسوا دعائم سيميوتيك الصورة السيميائية، إذ يعتبر منظوراً للسيميوتيكاً البصرية، ومنظراً للفن المايك. ومن ثم، فقد خلف لنا مجموعة من الدراسات والأبحاث، مثل (السيميائية اللغوية واللسان) الذي نشره سنة 1964م، في مجلة (الاتصالات / Communications) و(أبحاث حول دلالة السيميائية) سنة 1968م، و(اللسان والسيميائية) سنة 1971م، و(أبحاث سيميوتيكية) سنة 1977م، و(السلول المتحول) سنة 1977م (1).

وتتبع تصورات كريستيان ميتز، في دراساته السيميائية، على اللسانيات البصرية من جهة، والتعليل النفسي لجاك لكان (Jacques Lacan) من جهة أخرى كما يصرف بعمقه التفكير إلى التحليل النصية لجيرار جينيت (G. Genette)، في دراسة الخطاب السردي للعالم السيميائي.

وقد انتقدت أعماله من قبل جان ميتري (Jean Mitry) سنة 1987م (2)، في كتابه (مقال حول السيميولوجيا)، وأجاب من قبل جان فرانسوي تاروفسكي (Francois Tarrowski) على صفحات مجلة (الايجابي / Positif) (3).

هذا، وتشكل أعمال كريستيان ميتز بداية لانطلاق معظم الدراسات السيميوتيكية حول العالم السيميائي، وقد ركز كثيراً على جمالية التلقي، ودور هذه النظرية الإبداعية في فهم الصورة وتقبلها

سيميائية ونواتجها السيميائية والتجديلية. بالتوفيق عبد المحسن البيهوية في الفيلم، برصد الثابت والمتغير، واستجلاء خصوصيات التجسيم الفيلمي، واستكشاف أنماط التقبل العلامي

هذا، وقد تأثرت المقاربة الميليمية بالعلماء الظاهراتية منذ سنوات الستين من القرن الماضي، تلك الفلسفة التي تعطي دوراً كبيراً للمدرك الظاهري بالمفهوم الكانتوني ويمسح لنا هذا كيف يمكن للمتلقي الراصد فهم الأفلام وإدراكها، والتساؤل عن مختلف الألفاظ الفنية والجمالية والتدنية والفنية التي يستلزم بها فهم الفيلم، و لصوره السيميائية وتوابعها، وهي معرفة خلفية أو أسس فنية وجمالية معينة

ومن أهم الدارسين الذين تناولوا المقاربة الفيلمية مدحكر ألجير لافاي (Albert Jaffay).

3- المقاربة السيميوتيكية:

تعد فترة الستينيات من القرن الماضي بداية انطلاق المقاربة السيميوتيكية المتعلقة بدراسة السيميائية بصيغة خاصة، والصورة السيميائية بصيغة خاصة. ومن أهم هؤلاء السيميائيين الذين اهتموا بسيميوتيك السيميائية مدحكر كريستيان ميتز (Christian Metz)، وأمبرتو إيكو (Umberto Eco) (8)، وجان ميتري (Jean Mitry) (9)، وولي (P. Wollen) (10)، وبيتيتي (G. Bettetum)، وكاروني (Garroni).

- مستوى المادة الفيلمية:

عدم مريد تحليل المادة الفيلمية سيميوتيك، فلابد من التوقف عند الحبكة السردية لشراء أحداث القصة، بعد تقطيع الفيلم إلى لقطات وصور ومشاهد ومشاعل ومتواليات مبنية بتيمات معينة، ثم تلخص أحداث كل مشهد سيميوتيك، وهكذا نواليك مع باقي المشاهد الفلمية الأخرى. ويمكن لنا أيضاً تحديد اللحظات السردية الأسموية البديعية، فالوسط، ثم النهاية ويصل ذلك، بتناول مختلف التراكمات السردية التي يتيهي عليها الفيلم. بالتوقف عند علاقة الدوافع أو العوامل بالمواضيع المرغوبة فيها اتصالاً وانفصالاً، مع تبين مختلف العوامل السيميائية، وبراهمها السردية التي تقوم على أربع عمليات متكاملة هي: التعبير، والكفاءة، والابحاز، والتسويق. ولا ننسى أيضاً استحضار مختلف أدوار الفاعل الدلالي على مستوى البينيين التركيبية والخطية

وبعد ذلك، فنقل إلى مستوى الشكلي أو الظاهر لدراسة الشخوص المتحركة و التيمات القصصية، بالتوقف عند أمكانه الفيلم وأزمته المطلقة والمحددة بنية ودلالة ووظيفة ويوصلنا هذا كله إلى استخلاص مختلف الحقول الدلالية والمعجمية التي تسهم في استكشاف مختلف الشكالات الدلالية والسيميائية المولدة لتأثيره المطبق لتسليم، سواء كن حدثاً سيميوتيكاً ذاتياً أم عملياً أم هويئاً أم نوترياً أم بصرياً...

شياً وجماليئاً ككعب استمعن للمسببات فريدريك دوسوسير، ولاسيما تشييه الدال والدلول، لينشاء السيميوزيس السيميائي وكعب عرصة من ذلك كله هو ومبدأ مختلف الآليات التي تستعمل في ككيفية انتقال دلالات الرسائل الانسانية بين الممثلين داخل المجتمعات الإنسانية

وقد بين ميتر جان العلاقة الدلالية بين الدال والدلول، في الفيلم السيميائي، ليست اعتبارية، بل معبرة والدليل على ذلك ارتباط الصورة بالصوت بشكل معمل ومقرر وقد طرح ميتر مجموعة من الأسئلة، ضمن مقارنته السيميوزيكية، مثل: متى يرصد؟ ومن يتكلم؟ وكيف يدل الفيلم؟ وكيف يسرد؟

« الشخوص المتحركة »

ندرس السيميوزيك شكلي المضمون ويعني هذا أنها لا تهتم بالمساق الخارجي والإحداث المرجعية، بل تركيز على الداخل النصي. ومهمها أكثر اهتمامه بالتكيفية أي كيف يقول الفيلم ما يقوله أداً تنصب السيميوزيك إلى مختلف التقنيات والآليات المعية والجمالية والدموية التي تساهم في تحقيق الدلالة و سيميوزيس

ومن هنا تستند سيميوزيك السيميوزيك صيغة و سيميوزيك الصورة لسيميائية يصمم خاصه، إلى مجموعة من المستويات المعجمية التي مرتبها على الوجه التالي

مستوى الخطاب الفيلمي:

هنا ، نطبق آليات جيرار خيت (G. Genette) ، في علم السرد ، كمن طرحها في كتابه (وجوه ثلاثة) (14) ، كمن ندرس المتطور السردية أو وجهات النظر الذاتية والموضوعية ، الداخلية والخارجية ، بدراسة مختلف الأصوات الفاعلة في الفيلم ، كمن يكون صوت السارد ، أو صوت الشخصية ، أو صوت المونولوج ، أو أصوات أخرى تتضمن الصورة الفيلمية. كذلك ، يمكن تبين مختلف الوظائف السردية والفنية والجمالية والمساهمة والفنية والسمعية التي تقوم بها تلك الأصوات داخل الفيلم ، مع تبين دلالاتها الخاصة والعميقة

وبعد ذلك ، ندرس من السرد ترتيباً وامتداداً ومدة وتواتراً ، كمن يبين - مثلاً - بأن أحداث الفيلم مرتبة ترتيباً كرونولوجياً أو متعللاً أو معرّفاً إلى الماضي أو المستقبل ، ثم ، نستجلى مختلف مظاهر السرعة والبطء التي تمثل في التلخيص ، والمشهد ، والهدف ، والوقفة الوصفية. ثم نتناول أبعاد التواتر في تقديم الصور والمادة لعملية (تواتر مصدر ، وتواتر تكراري ، وتواتر نصبي ، وتواتر مؤلف)

ولا يمكن غرس الصور كذلك على الصيغة التي تتناول اللغة والأسلوب ، كالتعبير بين السرد ، والحوار ، والتكنولوجيا اللفظي والذهني ، والأسلوب تصوير المباشر الحر

مستوى التحليلات الفيلمية:

لابد للمعززة السيميائية ، أن تتوقف عند التحليلات السيميائية والأليات الفيلمية لدراسة وتحليلها وتحكيكها وتركيبها ، وإلا مراعاة لحساسية الجنس السيميائي ، وإلا مستعمل في التحليل النقدي الأدبي ، كمن تتوقف - مثلاً - عند طبيعة الصورة السيميائية لدراسة كمن وكيف يبين ودلالة ووظيفة ، مع تبين أنواع اللقطات ، وتحديد رؤية المظهر ورؤية الكاميرا ومطلقة التصوير.

ويمكن التوقف أيضاً عند الصوت بتميز أنواعه ودلالاته ووظائفه داخل الفيلم ، ثم الإشارة إلى عمليات التعليل والموتاج والمركب ، واستنتاج مختلف الدلالات التي تتضمنها الإضاءة الفيلمية ، وترتبط بها البنية السيميائية والدينامية ويعني هذا كله ضرورة استعانة دلالات التحليلات والأليات التي توقف في إنتاج الصور والقطات الفيلمية عبر الشريط الفيلمي المعروف

مستوى اللغة الفيلمية:

يهتم هذا المستوى برصد العلاقات التلغرافية بين المرسل والراصد ، أو بين المستفيد والمستفيد إليه ، أو بين الفيلم والراصد ، بالتوقف عند مختلف القرائن والتؤثرات والعينات التلغرافية ، مثل الصمتر ، ولسماء الإشارة ، وطروق الرمان والحكن ، وأدوات التملك ، والحكم التوقي ، مع استكشاف الأصوات المدعمة

ذلك، تستأرجع هذه الصورة بين خطابين متكاملين. خطاب لفظي وبصري. ومن هنا، لا بد من الاستعانة بلسانيات التلفظ وبسيميائيات المرئي أو البصري، فمفسد تشريح هذه الصورة في مختلف مستوياتها المرئية والخطبية والتلفظية والتقييم.

هوامش

- (1) - Ch.S.Peuce Ecrits sur le signe, rassemblés, traduits et commentés par Gérard Deledalle Ed. Seuil, Paris, France, 1978.
- (2) - F. de Saussure Cours de linguistique générale, éd. Payot, 1995.
- (3) - François Jost (Sémiologie du cinéma et de la télévision?), Vocabulaire des études sémiotiques et sémiologiques, Sous la direction de Driss Ablali et de Dominique Ducard, PUF, Paris, 2009 P. 133-138.
- (4) - Henri Bergson Matière et mémoire, Essai sur la relation du corps à l'esprit, Œuvres, Paris, PUF (1896) 1963.
- (5) - Gilles Deleuze L'image-mouvement et l'image-temps ED Minuit, France, 1983 et 1985.
- (6) - Francesco Casati Les théories du cinéma depuis 1945, 1993. Nathan 1999.
- (7) - André Bazin Qu'est-ce que le cinéma? Éditions du Cerf, 1962.
- (8) - Umberto Eco La Structure absente introduction à la recherche sémiotique (1972) (édition révisée de La Struttura assente. 1968).

وعمر المدمجة وتيسر دلالات ذلك.. واستجلاء البوليغونية الصوتية داخل الفيلم لسيمايتي

والقصود بهذا كله أن المستقبل يتلقى مجموعته من الصور الميملية مع حيويتها. فيحاول فهمها وتأويلها في إطار سيميائي، لتقديع المجتمع والحضاري..

إذاً، يركز المستوى اللفظي على لملاسة الموجودة بين الفسيفساء والرمز المستقبل. ويكثر من هذا، تهيئ العلاقة المرصدة على الإدراك المبرر والإدراك الذهني، والإدراك الفني والجمالي. والإدراك القصوي، والإدراك التقني... كما يستكشف مختلف دلالات الصورة التقييمية والإبداعية

الخاتمة

وخلاصة القول، يتبين لنا، مما سبق ذكره، بأن سيميوياتها السهلة هي التي تدرس المسألة الميملية من زاوية شكلية ومرصدة وتقييمية وخطبية وتلفظية، بغية تحصيل السيميوزيس أو بناء الدلالة شريطة تصميمها وأهم ما ترتكز عليه هذه السيميوياتها الفنية البصرية أو المرئية هو تفكيك الصور السيميائية وبركبتها، من خلال التوقف عند ثلاث خطوات منهجية أساسية هي البنية، والدلالة، والوظيفة ومن هنا، فقد اتضح لنا بأن الصورة الميملية هي صورة 'تأويلية مركبة ومتحركة' تصبح لجمائيات المونتاج ترتيباً أو تظليل، أو مفسراً أو تواريفاً علاوة على

- (12) - Jean Mitry La Sémiologie en question. Langage et cinéma, Paris. éd. du Cerf. coll. « 7^e art », janvier 1987, 275 p.
- (13) - Jean-François Tarnowski, Postif n° 158 (04.1974) De quelques problèmes de mise en scène (à propos de Freddy d'Alfred Hitchcock).
- (14) - G. Genette, Figures III, coll. « Poétique », 1972
- (9) - Jean Mitry, Esthétique et psychologie du cinéma (2 volumes), Paris. Editions universitaires. 1965; réédition (1 volume) Paris. Le Cerf, 2001
- (10) - P. Wollen: Signs and Meanings in the Cinema, Thames and Hudson BFI. London (1969).
- (11) - Christian Metz avec « Essais sur la signification au cinéma » (1968-1972), « Langage et cinéma » (1971) et « L'Énonciation impersonnelle » (1991)

نذير العظمة في ديوان "الخضر ومدينة الحجر"

د. د. حامد أبو أحمد

الدكتور نذير العظمة كاتب متعدد الوجوه؛ فهو ناقد كبير له إبداعات مهمة في هذا المجال ومن بينها كتابه الصادر عن النادي الأدبي الثقافي بحدّة "عُدخل إلى الشعر العربي الحديث" وكتابته عن المسرح السعودي، وهو كاتب مسرحي مارس في المسرحية شعراً ونثراً، وهو شاعر يسبب إلى حبل الرواد وكان أحد الأعضاء البارزين في مجلة "شعر" اللسانية التي لعبت دوراً كبيراً في تأسيس حركة الشعر الحديث ودفعها خطوات قوية إلى الأمام سواء على مستوى الإبداع أم على مستوى التحفيز.

كُرس للشعر جانباً كبيراً من إنتاجه الإبداعي فإنه كمن يحتاج من إلى اهتمام كبير بالتركيب على بداياته وتطور مراحل الشعرية وعلمه الشعري وصوره وأفكاره وصلته بالشعراء العرب وبالشعر العربي. ولكن هذه الدراسة تحتج إلى جهد كبير وإلى وقت ضوئ ومن ثم ثرت تناول شعرية نذير العظمة من خلال ديوان واحد هو ديوان (الخضر ومدينة الحجر) الصادر

وإذا كان نذير العظمة الشاعر قد صدرت له حتى الآن تسعة دواوين شعرية بدءاً من ديوان "مثنيا" الصادر في دمشق عام 1952م حتى ديوان "تواقيس تموز" الذي صدر من دار فكر في بيروت عام 1981م فصلاً عن ديوانين من زالا تحت المطبع وأحدهما تحت عنوان "الوقوف على غرامه" يقول إذا كان نذير العظمة صاحب هذه المجموعة الكبيرة من الدواوين الشعرية قد

ولكن سوف يفعل ذلك ولديها عدد من التعقيدات أهمها أن الشعر - حسب رأي ذلك بحق روبرت شولر - "قل ابتداءً للشعر البيوي من (بروايه (3) شيب - البيوي - على عكس ما يعتقد البعض - هي أكثر للذهاب انقساماً فلم يحدث أن شهد الفكر الأوروبي انقساماً حاداً على النحو الذي شهدته إس المقود التي ازدهرت فيها البيوية ككل نسبة انقسام كبير على مستوى التمييز وانكسب انقسام ضيق على مستوى التطبيع حيث عقد البعض لفتة القراءات البيوية قراءات عليه لا يجوز عليه الحديث" ولكن شيب بعد ذلك لم يقرأه مثل أي قراءة تخصص للجانبي النسبي في الإنسان ولا تصل أبداً إلى مرتبة الإطلاق ومن ثم كانت هناك اعتراضات كثيرة على القراءة البيوية التي قدمها ليفي ستراوس - على سبيل المثال - للأسطورة وفي ذلك يقول روبرت شولر "من الصعب أن يفهم هذا الأصعب منه، أن يصدق، فلا أحد يمكن أن هذه الحرافة فعلت فعلها في العلاقات الاجتماعية المتعاقبة وكثيرون يوافقون على أن مشكلة المنشأ الأصلي تقدمها الأسطورة ولكن قلعة من تلامذة ليفي ستراوس مستمدون للموافقة على قراءته البيوية المنطقية الصعبة وراء الأسطورة، ومع ذلك فقد قدم يشيه عرموق في الميتولوجيا (4) وقبل مثل تلك بالنسبة لقراءات سكلوفسكي وتوفوروف وول باروت وسوام من نقاد البيوي ولبدأ كان لظهور ييرات ما بعد البيوي مثل المتصفيكية ونظري التلقي والبلغة الحديدية وسوا ذلك كبير في عملية المجوات انكسيرة انسي

عن اتحاد الكتاب العرب في دمشق عام 1979م. وهذا الديوان يمثل مرحلة مهمة في حياة الشاعر وإتجاهه على حد سواء فهو نتاج فترة عاص حاليها الشاعر من النمى والهأس حيث خرج من جلده عام 1963م ليعيش في الولايات المتحدة الأمريكية مدة طويلة استمرت حتى عام 1980م شعر اثائها بمرية الهمة لم يكتسر حديثها - حسبها ذكر لي - إلا سنوات قليلة عاشها في المغرب من عام 1973م حتى عام 1976م وكأنا كمن لسان حال مدير العظمه في ذلك الحين هو ذلك البيت الشهير لأمير الشعراء احمد شوقي

وها وطني اتيتك بعد هأس كأنني قد التفت بك الشبا

أما عن منهج في قراءة هذا الديوان فسوف يتم من خلال ما يسمى بمنهجية لعلاقات في البيوية؛ والبيوية - بمصداق الواسع - هي طريقة بحث في الواقع - ليس في الأشياء المردية، بل في العلاقات بينها، إن العالم، كما يقول فنجستين هو مجموع وفتح لا مجموع أشياء، والواقع هي حالات الأشياء، ففسي حالة الأشياء تتداخل الموضوعات الواحد مع الآخر مثل حلقات لسلسلة وفي حالة الأشياء تقع الموضوعات في علاقة تفرعية الواحد بالآخر (1) والعلاقة بين الوحدات تؤسس لهذه الوحدات قيمته ونحمل وجوده في الحبس وجوداً وضيقاً متحولاً ومن ثم تتميز كل وحدة منها بما تقدمه للبهاء الكلي للبص وعظم قيمته بمقدار وضيقته في تأسيس الدلالة المتوسية الكلية (2).

وهو جهل ربما ينتظر إليه في معظم الأحيان على أنه الجيل الذي يمثل الأمتداد المباشري للجيل الأول وعلى أنه حر لا يسع إحداً الآن لمهنة مدد القصيدة، ولكن ما يهمنا هنا هو أن نقول إن القصيدة العربية في ذلك الحين كانت تغلوي على مجموعة من التوجهات التي تمثلت ثوابت وقد رصدنا الدكتور أحمد حسن عباس وحسناً رائعاً في كتابه (اتجاهات الشعر العربي المعاصر) (5) حيث تحدث عن العوامل التي تحدد الاتجاهات الشعرية ثم حصر الاتجاهات في خمس مواقف هي الموقف من الزمن، والموقف من المدينة والموقف من التراث، والموقف من الحب، والموقف من المجتمع، ونحن إذا قرأنا لأي شاعر من شعراء تلك الفترة نجد حد هذه المواقف في بعضها يستمر على أديمه يستمر معه بل أنها تتكاد تكون قدماً مشتركاً لدى الجميع بما في ذلك الشاعر الذي نتناوله الآن وهو مدبر العظمة ولكن الخطاب الصام لا يفي خصوصية المدح، ذلك أن العلاقة بين الجيل وبين كل فرد من أفراده تتحدد في إطار العلاقة بين السياق والشخصية والسياسي - كما يقول الدكتور عبد الله العبداني - هو الناتج الفني الكلي لمجموع القيم الإبداعية للجسم الأدبي وهذا السياق يتطور من عراف تربية تنمو داخل هذا الجسم مما يمرره عن سواء من الأحاسيس يبعث الشعر، هي الخصوصية الأسلوبية للمبدع ذاته والعلاقة بين السياق والشخصية هي علاقة أخذ وعطاء فللمبدع يأخذ من السياق الشعري التخم بين يديه لا ليتكون عالماً على هذا السياق وإنما ليصهر فيه ويتولد منه أسلوب

تركه النقد البيروني وقد شارك في سد هذه لمجوات بعض النقاد البيرونيين أنفسهم مثل رولان بارت الذي شارك في ككل المداخل تقريباً حتى صار مصعباً على التصنيف أو الرج باسمه في نهج واحد. ثم إن البيروية مثل أي مذهب فكري أو أدبي لم تلبس بمفهومها الاجتماعي أبداً وهذا يشبه ما حدث في الميرورالية مثلاً وهناك كتابات بكثيرة في هذا الموضوع لا يتسع المجال للإشارة إليها الآن المهم أننا سوف نطلق في قراءتنا لدواوين "مدبر العظمة" من مطلق بيروني لكننا نأخذ في الاعتبار جملة المصادر التي نكتب هذا التوجه، أي أننا نهمل من البيروية مطلقاً - لا أكثر ولا أقل - نهج تكاملي يضع النص في الأسس ولا يعمل في محيطات يختص به ناسم في فهمه ومن ونسبره

جيل التوعية: ثوابت ومقولات:

لا نريد الآن أن نقف موقف مدبر العظمة من جيل ريادة الشعر الحر في الخمسينيات وقد سبق أن ذكرنا أن أول ديوان له صدر عام 1952م، تلكه دواوين (محو) حتى القمر (1955م)، ثم اللهم ولسان (1957م) ثم عدداً تتولى نشر (1959م) أي أنه أصدر أربعة دواوين خلال عقد الخمسينيات ذلك النقد الذي شهد ظهور أعظم شعراء الحركة الشعرية الجديدة في أقطار الوطن العربي وخاصة العراق وسوريا ومصر وقد ارتبط مدبر العظمة - كما أسلفنا - بهجته "شعر" التي صممت شعراء من أمثال يوسف الخال و"دويمس".

أريط البحر بقلبي

وأغني للمدينة

والسفر عند دجير المعظمة - فكيف يرى -
أعنى من السفر بعمومه الواقعي إنه سفر
القلب والأحاسيس الباطنة، والمواجيد
المحكومة، يتحول في قصيدة "الكاهنة
والشاعر" (ص37) "هذا فؤادي من /
تبعثر خلف الأل) مفترق كالحنق في مفارقة
الروال ..

والسفر مرتبط بالموث ارتبطت لا
انضمم فيه "دم الأسفر محبوتي وبص
الموت بيمس الموت بيمس الموت وتكرر العبارة
هذا له دلالة القوية على تجدد هذا الارتباط
في أعماقه.. ومثلما يصبح السفر بديلاً عن
المقيم الكائن يتحول الموت إلى سلعوع
ويصير فركاً تلعب في وجه ألف ابتسامة
والنفي يتلاقى في عراة لا تنقسم وذلك
عندم يتحولان إلى شيء متعلق بالإنسان
التصاقاً جميعاً "منار لي الموت صديقاً /
منار لي النفي عشيدة" (ص46) بل إن سدير
المعظمة قد تحول السفر والموت إلى قصة
شعرية على نحو ما يرى في قصيدة "الرحلة
العربية" التي يقول في أوتب

جفت حتى الموت

وعندما ألتقيت رأسي في هلال الفجر

حجم في الفجر

لعتمة جديدة هزمت فيها الموت

فهرت حتى القهر

لهمت ثوب النفي والمسافة الكثيفة

لهمت ثوب البحر

والرحلة الغربية

خاص يصعب إلى معطيات السفر مثل أخذ
مها (6).

وإذا نظرت في ديوان (الحضر ومدينة
الحجر) جسده يستل على جملة من
الخصائص التي كانت تمثل ثوابت عند
الجيل الأول مثل الموقف من المدينة،
والسفر، والموت، والرفض، والولادة الشبه
وعبر ذلك من موضوعات سوف نوقف
عنده بالتفصيل هناك يصعد من الحبيب
لتشكيل الجمالي الجمالي وضوح القصيدة
وشاعرية الرموز المستخدمة واستخدام
الأسطورة واللجوء إلى الألفاظ، والتركيب
على بعض المفردات وإعلاء دلالات
معقدة ولطائف خصوصية تدبر المعظمة
وتفرد تمنح ككل الأشياء المدكورة دلالات
خاصة وهذا ما سوف نوقف عليه عندما
ناقش ككل مسألة على حدة ثم إن تجربة
تدبر المعظمة في هذا الديوان مبينة من موقف
حياتي والقي تعرض خلاله لألام السفر
والنفي بعمق من وعنه وأهله ومن ثم امتلا
الديوان بما سمى "المطربة الشاعرية" التي
تلح في بعض الأحيان حد استهالة الولادة
يقول في قصيدة "السفر والموت" (ص31)

لم أولد لم يولد إنساني بعد

تاريخي جرح، دحني جرح

وبلاذي يطرأ الوحد

السفر والموت

من أهم العناصر (أو الوحدات) التي
تتلاقى في علاقات بيوية لتشكيل الدلالة
لكنها للخص عنصر السفر والموت. وهناك
قصيدة في الديوان (ص31) تحمل هذا
المعنى بيد ه الشاعر يقول

المنطقة العربية مثل أسطورة سيبريف حيث يصفه بأنه سيبريف الدمشقي، وذلك في القصيدة التي تحمل هذا العنوان في صفحة 85 من الديوان يقول في القصيدة المذكورة

سأحمل هذه الصخرة

وأهرع في هبوب الريح

وأركع عند قاع البحر

أفتح قلبه لقرعة

أي أبحث عن أبحث عن سيبريف، حر يحتفل من سيبريف اليهودي فقد كان الأول يحمل الصخرة من سفح الجبل إلى قمته حتى إذا وصل بها إلى القمة تدرجت منه قفاد إلى السماح مرة أخرى ليبدأ المحاولة من جديد. أما سيبريف الدمشقي - وهو هذا القاع الشاهر - فإنه يحمل الصخرة على كتفيه ويهرع بها في هبوب الريح ولا يتكاد يصل إلى هدفه الذي يقابل قمة الجبل عند سيبريف اليهودي حتى يعود إلى قاع البحر ليبدأ الرحلة من جديد إنها في حافة سيبريف الدمشقي رحلة أكثر دخولاً في المستحيل من رحلة سيبريف الأول هرباً هرباً من حارس الأسطورة اليوبانيه وأصبح المعلم مدي القسمة لأهل تبدأ من سفح الجبل وتنتهي عند قمته صحيح إنها رحلة أبدية لا تنتهي لكنها على أي حال نظري على تحديد قيم يتعمق بالبداهة والهدية - من رحمة سيبريف الجديد - الدمشقي فيها يد عند قاع البحر لنكن نهايتهم غير واضحة المعلم أنه بحث من ركوب المستحيل الذي يمثل بيمة رئيسيه - بحث من أبحث هذا الديوان يقول مدير المعلم في قصيدته "السمر والبكرة" (من 43)

وكما هو واضح في هذه الأبيات هي السمر والنقي لكن هو الحل الأمل للحرج من ذلك الموت والجمع وإذا تاملت في الأبيات السابقة وحدها تشمل على البيوت الرئيسية الموجودة عند جبل الحبسيتين الشعري مثل الجفاف والموت ومحوه الانتصار عليهم - والسفر يومه بدلاً عن التهر - يقول عبد الوهب البياني في قصيدته "في المنفى من ديوان أسير في مهشمة" (المجموعة الكاملة، المجلد الأول، ص 259)

عياً تحول - أيتها المولى - الفراق

من مغلب الوحش المنهد

من وحشة المنفى البعيد

الأسطورة العبداء للوادي يدرجها العبد

سيبريف بحث من جديد، من جديد

في صورة المنفى الشرير

هالفي بحث من حالة الموت والجمود والمطر طريق إلى التحول من وضع مرمق ككتيب إلى وضع آخر لا يقل عنه إزهاقاً وكفاءة لكنه يحمل الأمل في بحث جديد ... ولا شك أن شاهرا العربي - وهو يهرع من ذلك - قد لجأ إلى استخدام الأداة التي تساهد في التعبير عن حالته، وقد وجد صالته المشوذة في الأسطورة فوظفها توظيفاً يتلاقى مع ما يمر في نفسه من أحاسيس وانفعالات ورؤى وأطياف ولها أكثر في هذا الموضوع بالذات استخدام أسطورة الاستبداد وسيبريف، وقصة "هل التكهنة ولكن مدير العظمة يحاول أن يصفي على هذه الأساطير خصوصية مشرعيه، إن جاءت من حارج

من حيث تبدأ النجوم من حيث تبدأ الرياح والنجوم مبادئ الرجل ليس لإصعاري تخوم

وبلا قصيدة (أهل الكهف) (من 21)

يستخدم بدير العظيمة أسطورة تموز وقصة أهل الكهف، ودلالة هاتين الأسطورتين على مسألة الإنعاش بعد الموت واضحة وحتى لفردات التي يستخدمها الشاعر في القصيدة تعني نحو الهدف مباشرة ولكن في إطار مفهوم جديد هو أن الشاعر في موضوع أهل الكهف يستلهم من يرفع عنه وحسب حجاب النوم المتواصل أو الموت أنه من يهتد عن أعيننا مثل العجيب؟ ولا حالة تموز يطلب من تصور نفسه أن يتدخل يقول

من ترى غيرك يا تموز يفسر التراب

يستحسب الشمن لهيب الشمن في
أمرنا

يصبر المصور وسد الليل في أطرنا

ولمست أدري لماذا لجسا الشاعر إلى استخدام جموع شاذة مثل (أعرق) و(أعرق) وكان في إمكانه — مثلاً — أن يقول في أعرافنا "في طرقاتنا"، خاصة وأنه ليس ثمة فنية تحدد استخدام ككلمة بعينه

ويذكر بدير العظيمة نفسه في كتابه "مدخل إلى الشعر العربي الحديث" على طريقتيه في الربط بين أهل الكهف وتموز فيقول "ويربط بدير العظيمة نهضة أهل الكهف من النوم / الموت بشهادة تموز وصراع بمل للتميز من أجل النهضة ويقظة الأرض" (7) فكيف يحددنا عن الحركة الممورية نسبة إلى الشعراء المموريين وهو

مصطلح صاغه جبراً إبراهيم جبراً في المقدمة النقدية التي كتبتها لجمعية يوسف الحبال "البشر الممورة" وأما في طلي شعراء ذلك الحين مثل السحاب وحوي وأديس، والتخل وجبراً والعظمة الذين كانوا يستخدمون الرموز الميثولوجية في قصائدهم للتعبير عن التجربة الشعرية خاصة من يتعلق بدلالات الحسب والرموز. ويذكر بدير العظيمة أن الحركة الممورية مرت بمرحلتين أساسيتين من حيث النشأة الأولى استخدام الأسطورة الممورية بدافع الإصرار القومي بتراث المتعلقة على نحو ما نجد في "قالت الأرض" و"قصيدة القراع" لأديس و"واقفتم تموز" وبعض قصائد (جرحوا حتى القمر) لدير العظيمة أما المرحلة الثانية فهي مرحلة النضج الإليوتية التي تناولت الأسطورة الممورية على غرار ما فعله تاس إليوت (8)

إليوت وعلمة الشعر المموري

وقد كان تأثير تاس إليوت على هؤلاء الشعراء قوياً. ومن في ذلك بدير العظيمة، الذي يبدو شكله بـ"إليوت" في هذا الديوان وأصحا إلى درجة أنه يستخدم أحياناً بعض مفردات إليوت مثل ذلك قوله في قصيدة أهل الكهف المذكورة (من 21)

خلف سور الموم من يجر في يظلمت الأرض الخرابية؟ يقول الدكتور أنس داود في كتابه "الأسطورة في الشعر العربي الحديث". أما مدرسة الشعر البحر فقد كان إليوت أكبر مؤثر في اتجاهاتها إلى احتساب الإشارة بالريحية والأسطورة بعد مدى وكثر تشب، حيث استند إلى جبه في البدء الشعري التمس لمعادل موضوعي

الأسطورة، وصارت مفردات الأرض الحراب أو اليباب، والمعادل الموضوعي، والتأثير للوت والأينمات وغيرها من أكثر المفردات شيوعاً وقد سبق أن ذكرتم بيتاً لتدوير المفظة ينمى فيه على عبارة الأرض الحراب، والآحاد - ضُمَّل يصب - صب للمسيح بُرد فيه بحرة الرجل الجوف وهي كذلك من العبارات التي أشرت عن إلهوت يقول عبد الوهب البياتي في قصيدة "أوروب المجهور" من ديوان كُتبت لا تموت" (ص 568 من المجلد الأول من الأعمال الكاملة) مثلك العريق قد حطمه الحراق

فندقي

رجالك الجوف

إلى الصلاة

وليس هذا وقت مناقشة تأثير إلهوت على الشعر العربي الحديث، ولكننا ذكرنا ذلك من باب التدليل على أن تدوير المفظة لم يختلف عن أيما جله في هذه المسألة بل إنه يبدو لي في كثير من الأحيان أشد الناس تأثراً بإلهوت، ربما لصلته العميقة باللغة الإنجليزية. وإذا كان الصوت في قصيدة "الأرض الحراب" لإلهوت يتخيم بشكل كبير، ولا يظهر من المقم إلا أصل صغير في الحصب يلقه سراق منضم ملق، على نحو ما يتو

تلك الجثة التي زرعتها في العام المنصرم هل ستثمر، هل سترهق هذا العام. يقول إذا بكس هذا هو الجو العظيم عند إلهوت، هي الجو المائد في قصائد تدوير المفظة لا يقل عن ذلك قاتمة يقول في قصيدة "القصود الحريه" (ص 47)

للفكر والشعور في الحالات التي يوقع فيها الشعراء إلى صهرهم في كيسان القصيدة، وإلى تشكيف دلالات شعورية وفكرية على نحو يجعلها رموزاً ومبادئ إنسانيه، واقتنع موضوعية للشاعر (9).

ويشير أنس داود أيضاً إلى قصيدة الأرض الحراب لإلهوت، وكانت إنجيل شعراء مدرسة الشعر الحر في العالم العربي، وأعظم مثل في اقتنوا أثره (نظر ص 193). وهذه مسألة أصبحت لوصفها وكثرة ما كتبت فيها وحولها، تمثل بدهية من البدهيات المعروفة. وأن عادة ما أسأل نفسي لماذا يكون لبعض شخصيات مهمة من أدب العرب تأثير قوي عليها؟ حدث ذلك مع إلهوت، ولوركا، وكافكا من أجل أن تصب الأول من القرن العشرين، وحدث الآن الشيء ذاته مع ماركيز، وبورخيس وكتاب أمريكا اللاتينية، وأخيراً إمبرونيكو هل لأن الدارسين عندنا يوجهون اهتمامهم إلى دراسة شخصية محددة ويلقبون عليها الكثير من الأضواء، ويترجمون أعمالها إلى اللغة العربية فتعبر معاً اهتمام من الدارسين والمبدعين إلى حد سواء؟ أم أن هذا قصور في ثقافة العربية، لأسد بالفضل لا يستطيع أن يتابع شكل ما يصدر من إبداعات في العرب فنكتفي عادة بالقاء الضوء على كتاب واحد أو عدد محدود من الكتاب، يتحول في وقت ما إلى بؤرة ساطعة تحجب الضوء على شكل ما معها أو حولها؟

على به حال هذا ما حدث مع إلهوت، حتى كان تأثيره على جيل ريادة الشعر الحر طائفاً فاستغفمت تفتيته في التعامل مع

مشهد روايته الشهيرة "مئة علم من المرأة؟" ولكن مدير العظمة عندما كتبت هذه الأبيات كتبت لديه مضامين أخرى عن الموت والأنبياء والنصوص من بين الرماة ، وهي مضامين منها هذا التلاحق الحبيب بين المخيلة العربية التي مثلها خير تمثيل تسمي إلهوت ، والمخيلة العربية التي مثلها أيضاً خير تمثيل مدير العظمة وأبداه جهل من شعراء الريادة وشعراء الجيل الثاني مباشرة والاحتراق عند مدير العظمة احتراق من حل الولاء الشبية ، يقول في "قصاصات للوداع والولاء الشبية" (ص 67)

ها دمشق احتراقي مكاني أنا

من أجل أن تولد أنا ثانياً

كذلك فإن الرحيل قرين الكيبونة

ترفع راية الرحيل

من أجل أن نكون (ص 75).

وهذا الاحتراق ، وهذا الرحيل من جانب الذات ، إذا فكك في صورة من صورته تعبير عن رمته الحصرية عنه في صورة حرة يمرر إلى شواك الأسس اعربي وتعلقته إلى البعث والقيامة ، لعل ذلك يسفر عن بهوس عالم جديد يتفق مع الصورة التي رسمها الشاعر في ذهنه لأمته ورسالتها الإنسانية المعية

وإذا كان الرحيل و المسمر قرين الكيبونة ، من الموت هو الآخر كذلك يقول الشاعر (ص 78)

نموت كي نكون

تملاً صدر الليل بالتسريح

نركب ظهر الروح

أيها الفصح الذي يملأ روحي

أيها الأم التي تلمس وجهي

عريت كل سفروحي

كبرت كل جروحي

لم يمد للشيب في عيني حلم أو قصيدة

وقد سبق أن أضربنا إلى أن الولادة تتكرر

تكون مستعجلة في معظم الأحيان في

قصائد مدير العظمة فهناك حالة عظم

مهيمة تصوير في أتوبها شكل شيء ، بحيث لا

يبقى للشاعر إلا أن يركب سهوة المستحيل

على البحر لخطف خطو المسبح

على الماء أمحي (ص 32)

ويوسع مدير العظمة من دائرة

استخدامه للزبحير فضلاً عن سحره

ثور ، وسيزيم ، وقصة أهل الكهف ، جند

لسنديداد ، والفنقاء ، وكل هذه الأساطير

تعمل دلالات السمر ، والموت ، والأنبياء ،

والولادة الثانية أو النهم من بين الرماة

يقول العظمة في قصيدة "الحضر وعديسة

الحجر" (ص 92)

وانهض من رمائي ليس يخططني يأتي

مت

لأن القبر يصرف أن ساروني تحمل القبر

بحراً كي تخوض الشرب

فمن أراء هذه الأبيات — على سبيل

المثال — نجد أنفسنا تجاه عالم متخيل صمته

مفردات اللغة ممن سياق حديد يطبق عليه

ما صرف من الاتجاهات الإبداعية الأخيرة

بسم "أواقية لسحرية هارواي قد مر

و دخل القبر لكن أتيت بحول القبر إلى

بحر يماقر فيه ؟ لا يشبه هذا ما عمله

حابريل جريثا ماركير في كثير من

المذكورين، ومن ثم فإن استخدام الشخصية / الضاع فيه أمر طبيعي، وعموان الكاتب هو نفسه عنوان قصيدة وردت في صفحة 91 مملحة

**هدير البحر في كلي وموج البحر سميت
البحر**

إني عاشق زيان

**تخضعت على حمايتي بطون الخمس
ولزحت**

في أحلام أمي والصباح السمر أنتض

في جبين الصغر رحلة مارد أنسل.. الخ

ولو حلت هذه الأبيات من واقع الدوال (أو المفردات) المستعمدة فيها بعد أنها نفس الدوال السائدة في كل قصائد الديوان البحر، والأرتجال، والرحلة، والأحلام، والصغر، والمرد، أي أننا إذاً "تميمت" الصغر، والرحيل، والصغر، والحلم بالآتي، وركوب للسنبعل الذي تدل عليه عبارة البرد الإنسي، وهي جميعها نفس "التميمات" التي عرف نذير المظنة على أنتمها الحرية في معظم الأحيان، والسعادة في أحيان قليلة جداً

ثم نمضي مع القصيدة فتجد المي، والتحول، ومواجهة المواقف العاتية، والنهوض من الرقاد، وممنته أثوت

وكم من مرة عاشت مَهر الموت

لأن الموت نهم الماء

حتى يصل إلى قوله "لأنني عاشق والحصر بسكني" وسند نبع عن من سمى بالبعد الصوفي في الديوان، فالحصر شخصية من الشخصيات الأدبية المعروفة، عش في زمن موسى عليه السلام، وقرأ في

وهكذا تتلاقى مفاهيم السفر والموت، مع الدلالات الحسنة المتولدة عن استخدام الأسماء، شرقية كتب، أم عربية تقدم لنا في النهاية دلالة بصوحيه كغاية تعبر عن معاني الجفاف والموت والرحيل والاحتراق لشي لا يند وأن تؤدي إلى انبعاث جديد، أو ولادة ثانية. وكل هذا يتلاقى كذلك مع لوحات الأخرى المهمة في الديوان على نحو ما سوف نرى في السطور التالية

التعلق من الحياة والهدم السوي

لا شك بأن عنوان الكتاب نفسه "الخضر ومدينة الحجر" يعطوي على دلالة مهمة توضح موقف الشاعر من المدينة، خاصة وأن هذا اسم تقيمه حري صبيح من سبق انتشار في الخمسينيات وقد ظهرت هذه التسمية بصورة خاصة خلال عقد الستينيات عندما وجد شعراء جيل الريدة أنفسهم في مفتاح طرق فرب أن يظلوا على تمكيد الذي أبدعوه في العقد السابق، وإب أن يطوروا أدواتهم، في نوع من السيق مع الأجيال الجديدة التي لجأت إلى قيم وأشكال أخرى، فكانت تسمية الضاع.

بعض أن يستدعي الشاعر شخصيه حري تراثية أو أجنبية أو معاصرة، ويجهلها، فسات لداثة، ويغير من حلاله عن نفسه وقد شوح لنا هيد الوهاب البياتي هذا الموضوع جيداً في اعتراقاته الشهيرة "تجربتي الشعرية"، ومبروف أنه من أشهر الشعراء لحوماً إلى استخدام الضاع في دواويله التي صمدت خلال عقدي الستينيات والسبعينيات، وكما ذكرنا من قبل فإن ديوان سدير المظنة هذا نتاج المقلدين

تقنية القناع في الشعر العربي الحديث قد شهت مراحل حدث فيها امتزاج تكامل بين شخصية الشاعر وبين الشخصية القناع وقد عمل بدير العظمة ذلك ليصب في قصائد أخرى نذكر من بينها - على سبيل المثال - قصيدة "كفوني لنا ميملون" (ص 79)، حيث يتخاطب الشاعر فمشرق، ويستمد من خلال ذلك تذكري موقفة ميملون الشهيرة وقائده يوسف العظمة، وكان هذا الأخير قد صدر فداعاً للشاعر، بل هو بالفعل قناع يعبر من خلاله عن آسأل بدءه تاريخ جديده، يقول مصنف دمشق

دعي لفة النعم ما ينثا
تصهل تاريخنا من جديد
ولهذا سفر المشرق

ولا شك بان احتيار عنوان قصيدة "الحصر ومدينة الحجر" ليخضوع بمواهب للديوان، له دلالة تتمثل في الربط بين هذا اليمد الصوفي الذي التحن إليه وبين موقف الشاعر من المدينة ولا يريد أن يشير إلى كثير من كتب عن موقف الشاعر المعاصر من المدينة، وقد سبق أن ذلك القارئ على مكتبته البهكتور إحسان عيسى "أجماعات الشعر العربي المعاصر" وفي فصل تكامل من هذا الموضوع المهم (ص من 111 - 126) وإذا عدنا إلى شمس إبيوت نجد أنه قد هب المدينة هباء مراً عندما قال (على سبيل المثال)

يا مدينة الوهم
تحت الضباب الأسمر، ضباب حجر
شكلي
على جسر لندن. تهلل جمع خفير (10)

سوز الكهف قصته مع موسى وكيف غلبه الله علم يريد على من عبد بيه "هو حبيب ممداً من عبيد، تريد وجهه من عبيد وعلمه من لدن علم" قال له موسى هل تبعك على أن تعلمني مع علمه؟؟ قال بئس لك ستطيع معي صبراً وكيف صبر على من لم تحميه حراً قال ستجدي إن شاء الله صبراً ولا عصي لك مراً (سورة نكهة، الآيات من الآية 64 - 68)

ولكن الشاعر يهود يسريها إلى موضوعاته الأثيرة فيقول

أسوق الخصب في غيم من الأحزان
زمان الحزن هذا لا يناسبه من الأوزان
سوى بحر جهمي يثير سطة الأرض

ثم تتوالى موضوعات المعمر والموت على نحو الذي شرعاه من قبل، ويتعلل ذلك بشذرات إلى الخضر تعبر من أنه بنت يستحق لشاعر، حتى يصل إلى نهاية القصيدة فنقرأ لأبيات الثلاثة التالية

ألا اقرأ فوق شامدتي "منا توي ضلوع
الخضر"
صبرات فوق ساريتي كراماً يحضر
الأزمان

يسوق الخصب في غيم من الأحزان
وكيف هو واضح، في هذه القصيدة وفي غيرها أيضاً، فإن الشخصية القناع في ديوان بدير العظمة تنأى في غالبه الأجناس مولونة للرب أو لشخصية الشاعر فتعصر كهم يرى قناع للشاعر، لكه قناع قائم بذاته وكل من هالك أي الشاعر يجعل من نفسه خصراً أو إنسان يشبه الحصر ولا شك بأن

ألفت الإدلبي.. بسملة دمشق...

□ إبلىن كركو

تعتبر الأدبية ألفت الإدلبي نقطة علام بارزة في خارطة الحركة الأدبية السورية، فقد بدأت الكتابة في الخمسينات من القرن الماضي، محدبة العادات والتقاليد السائدة في المجتمعات الشرقية التي أرادت للمرأة أن تبلى ظللاً للرجل.

ولدت ألفت الإدلبي في حي الصالحية الدمشقي عام 1912 وكانت الست الوحيدة لعائلتها بين خمسة أخوة من الذكور بنات وترعرعت في بيت دمشقي يعنى بالأدب والثقافة فقد كان والدها عاشقاً للكتب التي خصص لها في المنزل مكتبة كبيرة جمع فيها أمهات الكتب، وكانت ألفت تجد في هذه المكتبة راحة رائعة عرفت من خلالها إلى عوالم الأدب سواء أكان قديماً أم معاصراً أم مترجماً، فقرأت "العقد الفريد" و"الأعالي" ومؤلفات حبران خليل حبران وميخائيل نعيمة ومارون عود وطه حسين ونوفيق الحكيم، وحفظت الكثير من أبيات الشعر بنفس استثنائي.

المذكرات هي الفلسفة وعلم الاجتماع، وكان من السوي يمكن أن وجهها إلى المكتبة والتفاعل مع المجتمع ومع القضايا الوطنية والقومية بربحية وجدية

ساهم خاليد "مكاشم الداعستي" في تشجيعها على القراءة والأطلاع على أيقونات الأدب الحديث، فقد كان إلى جانب علمه وثقافته أدباً ومفكراً وقد بدأ بحمل درجة

على الجائزة الثالثة. الأمر الذي سلط الأضواء عليها كقاصدة ومصححة جريئة عالية من الثقة بالنفس شجعته على إرسال قصتها التي حملت عنوان "الدرس القاسي" إلى مجلة "الرسالة" المصرية فنشرت ولقيت صدى كبيراً في عالم الصحافة والأدب.

تابعت الفتى الأدبي مسيرتها في هذا المضمار بثقة هائلة وتحد كبير للمجتمع وقهوده فاصدرت قصصاً شامية عام 1953 و"وداعاً لها دمشق" عام 1963 و"لنولها في دمشق" عام 1964 و"يضحك الشيطان" عام 1970

تميز أسلوب الفتى الأدبي القصصي بالبساطة في طرح المشكلات الاجتماعية والقضايا السياسية ومآسي الأمة، فكان متهماً للسردية بحسب كني القيمة المعاصرة ويتميز اللمعة في الطرح معتمداً على الحوار الداخلي للشخصيات التي كانت ترسمها بحبكة كبيرة لدرجة يكاد يشعر القارئ هيبة له بالامر هذه الشخصيات ويضعف دموعها، ويطلب لمصحكها.

احتلت القضيبة الوطنية جزءاً واسعاً من أدب الفتى الأدبي، لاسمها هيبة يتعلق بفكره الانتداب الفونمسي على سورية والثورة السورية الكبرى، إلا أن إبداعها القصصي تجلى بشكل متطور في تناولها حرب تشرين التحريرية بما حملته من انتصارات ورفع لمعويات أبناء الوطن.

تلقت تعليمها في مدرسة تجهيز البعث بمدينة في مدرسة "المعقبات" وكانت من التلميذات المتفوقات لدرجة أن أحد أساتذتها تلمها بها بمستقبل أدبي مرموق لما لمس فيها من حب للعلم والأدب ورغبة في الاطلاع على الثقافات العربية والأجنبية في سبيل الارتقاء بملكاتها، والتعلق حرج قصص الطلم التي كانت تحضر النساء.

تزوجت الفتى الأدبي عام 1929 فلم تتمكن من إكمال تعليمها، وأصبحت بمرور اعمدها الفرائض لسة بكاملة عام 1932 إثر إصابتها بالتهرب بالمرور، فاهتت مبيعتها الثروة الحبوب والاستسلام للمرض، وجبرت أباها في الفرائض لصالح المطالمة، حيث كانت تقرأ 10 ساعات متواصلة يوماً تتجول خلالها بين صفحات روائع الأدب.

صادفت الفتى لحياتها التعليمية بعد شغائها، إلا أن الأدب بقي هاجسها، كما بقيت كذلك قصصها المرأة وهموم الوطن، فنسبت إلى الفتوة الشابة السنائية وحلقة الزهراء الأدبية وجمعية دوحة الأدب ومندى سميكية وجمعية الأديبة العرب واتحاد الكتاتيب العرب مما أتاح لها القيام بتأليف أدبي واسع، إلا أن المنعطف الأبرز في حياتها كان عام 1947 عندما كتبت أول قصة قصيرة لها حملت عنوان "القرار الأخير" حيث شاركت بها في مسابقة إذاعة لندن وحصلت

نزيجه وكبداه ليوجد نفسه ملاصقاً لأحزان صبيّةٍ يطلّعه الرواية، ومشاركاً في الفخاهرات والانتقاصات العرمة الرافضة للاحتلال والمطالبة بالحرية والاستقلال. معشيداً للشهيد شقيق البطلة. وشهداً على حمله من حمقت الحب انوائه التي وشب به هذه الرواية التي حظيت بحمد صبيّة كبيرة سواء بشعرها المعشوب و بصيغتها التقويديّة الرائعة التي تعتبر من أهم روايات الفرام السورية.

لم تقف عطاءات ألفيت الإدليبي عند هذا الحد فأصدرت رواية "حكاية جدي" عام 1991 و"عادات وتقاليد الحارات الدمشقية القديمة" عام 1996، وبقيت دمشق عشقها الأبدي فسخرت أدبها لتخليد تراث دمشق بتقامسها الدقيقة ورعايتها وهماهاته وعراضاته وأمثاله الشعبية ومعتقداته وعاصم تداوله وتشاومه، في إطار حرصها على حماية هذا التراث من الاندثار بتأثير الزمن وتطورات العصر.

لم تقتصر مشاغل ألفيت الإدليبي على الكتابة فقط، بل كانت من أولى الدمشقيات اللواتي خرجن في المظاهرات المناهضة للاحتلال الفرنسي، ومن المشركت في جمع التبرعات وإعصاب لأبطال الثورة السوريّة. فكتب هبت عام 1948 للمشاركة في إبعاد وإبعاد وإبواء "بسمه فليست من شربهم ليكتبه،

لم يبا أدبها سمسه عن الواقع الاجتماعي، فطكت مرأة لاهتمامها بقصيدة المرأة والطفل والتحويلات الاجتماعيّة الكبيرة في فترة زمنية تعتبر معصليها واستغاليها بين مرحلتين تاريخيتين هامتين. هجرت كتابتها لاحتلال الإنسان لأحيه الإنسان وسلبت الضوء على الإنسان لصاحب للعشر والجهل والحرى ونصرت للأثار السلبية التي وسمت بها الرجعية المرأة العربية. معتمدة على تنبه نقل المعكرة عبر تساقص لثانيات القصر والعسى والوضعية والحيثية والسماحية المعاله والملايعة، إلا أن الشائنة الأكثر وضوحاً بالمشائز في كتاباتها كانت لثانية المرأة والرجل بشكل ما تضمه فكلو الهسا من تجاذبات وتناقضات وتساخر وتوافق واستغلات تجسدها عبر لغات تمسكت بخرتها السورية أن توظفها بلغة بسيطة سليمة احازت بشكل ملحوظ لجهة تخليد تراث دمشق وعاداتها في الأفراح والأفراح.

لمع نجم ألفيت الإدليبي في عالم الرواية في روايتها الرائعة "دمشق بسمه الحرر" التي صدرت عام 1980 والتي تعتبر عملاً روّائياً أروع لفترة هامة من حياة أبناء المجتمع الدمشقي بشكل خاص والسوري بشكل عام. عهد الرواية المؤثرة التي يمكن اعتبرها وأسطه عقد نذبح الأدبي تمسكها القارئ مرهق إلى أجواء وعوالم البيت الدمشقي بياضه وحيته وأشجار

الاجتماعية ومساهماتها الأدبية وعملها
الأدبي. فكانت تهتم بتقاصيل بيتها وحياتها
أيمانها وتحصيلهم العلمي. ولم يفسد عملها
الوطني والاجتماعي والأدبي أنوثتها الطاغية
الحيوية وأمومتها وحياتها الأسرية

رحلت الفتاة الأدبية في يوم ربيعي من
عام 2007 تاركة وراءها خالداً تُرجم
إلى عدد كبير من اللغات الأجنبية، وصممت
تراث الوطن برفق وحمو، إلا أن ذكراها
ستبقى حاضرة في مسامير كل من
هاجرها، وكل من قرأ بكتابات التي
معبت بهامير قلبه بسمه دمشق.

وشركت في دعم مشاكل الشعب الجزائري
في ثورته العظيمة، ولم تقصر في دعم وزيارة
جرحى حرب تشرين التحريرية ومساندة أسر
الشهداء وتقديم الدعم لأيمانهم. فكانت في
هذا الكف عناضه حقيقته ملكت من القوة
منافس الرجال رغم ابتسامتها الحسنة
التي من صدف تصري قممت وجهه المنسم
بالبراءة والطيبة حتى لحظت عمرها
الأخيرة

تمت الفتاة الأدبية نموذجاً وانما للمرأة:
السورية الماهرة المبدعة التي استعاضت خلق
التوازن المثالي بين أسرته وحياتها

طَلُّ بِرُوحِي يَا وَطَنَ

□ د. محمد سعيد العتيق

نُصِتَ اليَئامُ مُرَصَّعٌ مِنْ صَدَمَةٍ
هِيَ مِنْ ضُلُوعِي صِبْغًا كَالْمَلَمَمِ
هِيَ كَعْلُ زَاوِيَةٍ بَنَانًا حَالِقِي
جَنَازَتِهَا مَجْهُولَةٌ بِمَنَاسِمِي
وَمَرَاكِلُ الْعِلْبِ الَّذِي بِظِلَالِهَا
لِلنَّفْسِ كُنْتُ أَقُولُ هُوَ عِي وَاحِلِي
هَلْ يَذْكُرُ الشَّمْعُ الْحَزِينَ لِقَائَنَا
فَتُكْوِي يَا أَصْلَمِي وَتَجْهَمِي
مَتَكَلَّفْتُ حَوَاكِي أَحَقًّا مَا أَرَى؟
مَتَكَبَّرَ مِنْ تَهْمِي الْمُتَكَبِّرُ

هَفَّ الشَّطَافُ لَطِيفٌ يَبْشِي الظُّلَمِ
أَطْلَالٌ حَارِلَانَا وَنُكْرَى الِهي نَمِي
أَهْنَفَاتُ أَحْلَامِ هَذَا أَمْ هَرَقَةٍ
أَنَا بِحَقِّ شَاهِدٍ لَمْ أَحْكَمْ؟
يَا بَيْتَ عُمَرِي هَذَا كَرِيحُكَ جَنَّةُ
وَالْبَيْتِ رَهْرَاءُ زَلَّالٍ هِيَ نَمِي
نَطْلُ الْحَبِيقَةِ هَذَا لِمَتَانِي جَدَمَةُ
وَالنَّشْبِ مَوْلَانِي شَذَى الْمُتَرْتَمِ
وَكُزْفَرِي الْأَطْفَالِ هِيَ جَنَابَتِي
وَأَيَّامُ يَنْهَقُ مِنْ صَغَالِيَا الْمُتَلَمِّ

صَرَخَ قَهَاوَى، مَا قَبَضَ خُرْبَةً
حَتَّى أَزَاهِرَ قَلْبِي لَمْ تُسَلِّمْ
وَقَمْتَ كِبَافَةً زَيْتِي فَوْقَ الثَّرَى
وَالرُّوحَ بَاقِيَةً بِنَا لَمْ تُسَلِّمْ
نَظَرْتُ إِلَى عَيْنِي لَطِيفٍ مَا جَرَى
لَا لِحُفُو الْوُحُوشِ وَمَا الْوُحُوشِ بِأَقْلَمِ
وَمَسَكَيْتُ دَمْعِي وَالْحِجَابَةَ ذُرِّي
وَحَضَنْتُهَا، رُوحِي إِلَيْهَا ذُرِّي
وَكُنْتُ صَنْدَرِي خَارِقِي فِي نَهْجِي
يَرْجُو الْحَيَاةَ كَمَا كُنْتُ فِي طَبْعِي
وَشُغِلْتُ قَلْبِي مِنْ صِرَارٍ مُشْهَرٍ
مُكْنَهْتُمْ كَهَيَاةِهَا الْمُتَكَلِّمِ
هَكَذَا أَطْلَلُ نَيْتِي يَا لَرَى
خُبِرْتُ عَصْرًا مِنْ فُرَاغٍ أَسْنَمِ
وَالزَّهْرُ مُحَرِّقِي عَلَى جَنَابِهَا
مَتَّالِمَ أَشْجَالَةٍ لَمْ يَنْهَمِ
خَازِنَتْ أَغْصَانُ السَّقَرِجِلِ مَا جَرَى
وَزَعَتْ وَزَنًا فِي ذُرُوبِ الْأَنْهَمِ
فَتَحَكَّحَتْ وَ لَمَّحَتْ بِعَيْنِهِمْ
وَكَلَّفَتْ رُوحِي لِتُسَمِّرَ فَرْجَةً
فَنَصَمْتُ، رِيحِي مَلَمَّةً كَالْعَلَمِ
هَذَا كَفَوْنْتُ الشَّجَدَ وَالرُّحَا
كَمْ كُنْتُ أَطْلِي مَا دَخَى مِنْ مِيكَمِ
فَرَحَيْتُ رَحِي ذَاتَهَا مُكَلَّفًا
وَالنَّيْتُ يَذْهَبِي كَطَلَبٍ مِنْهُمْ
وَمَضَى مَعِي كَالطَّلِ يَذْهَبُ غَيْرِي
وَالْقَلْبُ مَلِكْتُ لَهْ لَمْ يَنْهَمِ
ضَاخَ التَّحَكُّرُ وَالْمَسَابُ فُشَاوَةً
مَا بَيْنَ حَلَمٍ وَالْحَقِيقَةِ مُسْكَمِي
عَادَ الزَّمَانُ كَهَرَّتْ أَيَّامُ الْحَيَاةِ
وَصَمَاءُ رُوحِي أَفْقَرْتُ مِنْ أَنْهَمِي
قَدْ كَانَ عَصْرًا مِنْ كِفَاحٍ فِي اللَّطَى
خَرَّتْ مَدَامِي كُلُّ زَمَكِ الْمُسْنَمِ
وَمَرَزَتْ أَنْتَهَرُ الضُّحَى فَوْقَ الثَّرَى
وَزَعَتْ وَزَنًا فِي ذُرُوبِ الْأَنْهَمِ

وَالْفَارِيقُ الْعَرَبِيُّ يَرْسُمُ حِكْمَةً
 بَيْنَ الْأَجُومِ بِالْهَيْزَلِ نَمَ لَعْنَمِ
 كُنْتُ الْمُجَاهِدَ فِي الدَّرَاسَةِ حَالِمًا
 بِالطَّلَبِ أَحَدُو حَلَوِ إِبْنِ الْهَيْكَمِ
 أَظْهَرْتُ عُمَرِي كَهَلِكًا بِمَرْكُورِ
 مَا لَدَتْ يَوْمًا مِنْ لَذَّةِ الْمُطْعَمِ
 كَانَ التَّكْنُفُ لَذَّةً أَوْ غَالِيًا
 أَمَا التَّكْنُفُ كَانَ هُوَ تَكْنُفِي
 وَأَعْدْتُ عَنْ رَجْصِي وَخَلِي طَاعِمِ
 خَرُّ أَنَا وَهَزِيرُ لُغَمِي الْأَكْرَمِ
 مَرَّ الزَّمَانُ بِمُضَعَفٍ وَكَانَتْ
 رُوحُ الشَّهَابِ بِطَلْقٍ نَمَ يَسَامِ
 كَانَتْ لَزِينُ فِي الْمَسَاءِ جَوَاجِي
 سَكَبَتْ بِرُوحِي رَهْبَةً الْمُتَوَسِّمِ
 شَهْدُ اللَّقَاءِ حَمَلًا وَجَدَاوِلًا
 بِالْبَذْرِ لَيْسَ الْكُلُّ بِغَدٍ بِمُظْلَمِ
 حَتَّى حَزَمْنَا أَمْرَنَا بِتَوَاقِي
 كَانَ الزَّوْجُ رَيِّحَ عُمَرِ هَيْمِ
 غَزَلٌ وَسَامَا وَالْهَيْكَلُ وَأَحْمَدُ
 كَانُوا بِعَيْنِي نَجُومَ الْمُقْتَمِ
 بِذَرِ الْمَسَاءِ حَبِيبَتِي هِيَ أُمُّهُمْ
 وَأَنَا الْوَيْلُ لَأَسْرَتِي نَمَ أَظْلَمِ
 سَاغَرْتُ فِي عَرْضِ الْهَلَاكِ وَمَلُوكَا
 حُطِنْتُ الْبَحَارَ حَرِيتُ فَكَّرَ الْمَوْسِمِ
 وَجِئْتُ رَيْحًا مِنْ مَقَامِ غُرَّتِي
 مِنْ حِفْظِ قَوْلِ اللّٰهِ فَكَّرَ الدَّرْجَمِ
 كَانَتْ هَجَاجُ الْأَرْضِ لَمُرِيفِ مُوسِكِي
 طُفَرُ جَبِيلِي سَاجِدٌ نَمَ يَالَمِ
 حُوفُهُتُ مِنْ كَبِيرٍ وَمِنْ يُطَلُّ فُكَلُ
 فِي الْعَمْرِ مَلَمَعٌ وَلَمَّا تَهَزَمِ
 مَا كُنْتُ هُنَّامًا وَلَمَّا مَلَى الْخَنَا
 حَمَرْتُهُ أَهْلِي مِنْ نِيَالِ الشُّكْمِ
 عَلِمَ الْإِلَهَ مَنَاقِي هِيَ سِرِّيَا
 هَمَزَ اسْتَكْسَى مِنْ خَالِقٍ لَا يَلْمَمِ

عَلَّزُوا هَمِيْنَهُمْ حَامِيْدٌ وَمُرَاوِعُ	حَاوَلْتُ أَنْ أُنْأَى بِمَعِيْنِ الْمُحْجَمِ
وَأَنَا الْمُتَعَفِّفُ لَقَطْتُ كُلَّ مَحْرَمٍ	لَحِكْنُ رَوْحِ النَّفْسِ هِيَ خَلَجَانَهَا
حَسَدٌ مِنَ الْأَنْدَالِ قَلَّ صُدُورُهُمْ	سَوِيْتُ الرُّصَامِيَّ مُجَلَّهْلٍ بِمُطَهِّمٍ
جَلُّ الْكَأَافِيَةِ مِنْ دَقِيْمٍ مُجَرِّمٍ	فَصَمَعْتُ مِنْ مُشْكِرِ الْمُسَامِيَةِ وَرَاكِبِي
لَحِكْنُ أَنْهَرٍ سَابِقاً رَكِبَ الْعَلَا	ثَلَاثُ أَشْبَابٍ وَرَثَتُهَا لَمْ يُضْنِرْ
هَالِكُ الْفَارِسِ الْقَرِيْبُ وَهَجَّ هِيَ دَمِي	عَمَّا أَحْبَبْتُ نَزَعَ شَهْكِي مَا الَّذِي
سَامِعْتُ كُلَّ النَّاسِ هَهُمَا ثَلَاثِي	خَلَفَ الْمُرَامِيَةِ أَلَى يَشْرِ مَهْرَمٍ
عَيْنُهُمْ، فَلَمْ أَحْطِمْ وَ لَأَ لَمْ أَتْلُمِ	الْطَّلْمُ لَلْزَهْفِ وَالنَّمَاءُ عَلَى الثَّرَى
خَاضَتْ هَيْبِي مِنْ قَدَى هِيَ تَفْكَوْ	هَضَمْتُ بَيْتِي وَ الْجِرَاحُ بِمُفَضِّلِي

متى تعود المرایا من حطامها

□ سليمان يوسف

لم يَجَلْ في خاطري بأن ضم الصيف
يمطر...؟

ها... أنا أرى صورتي في كل المرایا

أحلق بها في مدام لا تعرف النوم

كلُّ أحسنني في ساحة المهدان

تسابق دبح الجهات في همار جميل

ها أنت يا صديقي تلامسُ أصابع النجوم

تجاوز وقتك على رصيف مقهى قديم

روحك الآن تتشكّل من نضج الضوء والهواء

كم مرة حدثت من موتك يا سيدي؟

على شفاف قوس قزح الصباح

سافر الصوت الذي يسكن داخلي

قال لي: سألتك عند منطفئ خواجلي

وحين مر موكب الثلج - نامت حصادي

وقتي

كيف لي أن أبعث مفتاح الضوء في حمة

الصلح

وبأن الذي أياح سري،

مات تحت ظل شجر الشوك العنيد

لم يَجَلْ في خاطري بأن الورود يبعث...

- حكم مرةً ولدت تحت معطف الفلفل¹⁹..
 سكنت تصرخ مثل (بودا) في معبد
 ولادته..
- كتهف الأشياء ضامته والتهاف
 لم يمد نثياً كهم مكان...
 نحن تفرق الآن في بحر التماسيح
- هي الأرض الرابع²⁰ في ككل أنسلها
 مكانها سرير طفل هزته آلة الريح.
 الودعة...
- ها أنت تمزق المكان في داخله ككي / لا
 تموت /
 زواياها تتعالتى مكانها مضارب الحشق
- / لأودية السفوح /
 أقول: كهم أضمتنا من الذكريات حين
 رحلت ملامعنا
- من ينام الآن على أحلامه الأولي؟
 نعلقنا بهم الأساطير ولزمنة الخلود
 نعلقنا بهم السيوف الذي انكسر
- على جسدي.
 لم أمد أرى صورتني في المرايا
 فرّ هلامي مثل حجل السفح باكراً
- نام في حطمن امرأة جابت مع سبيلها
 الحروب
- كتهف الأشياء ضامته والتهاف
 لم يمد نثياً كهم مكان...
 نحن تفرق الآن في بحر التماسيح
- هي الأرض الرابع²⁰ في ككل أنسلها
 مكانها سرير طفل هزته آلة الريح.
 الودعة...
- ها أنت تمزق المكان في داخله ككي / لا
 تموت /
 زواياها تتعالتى مكانها مضارب الحشق
- / لأودية السفوح /
 أقول: كهم أضمتنا من الذكريات حين
 رحلت ملامعنا
- من ينام الآن على أحلامه الأولي؟
 نعلقنا بهم الأساطير ولزمنة الخلود
 نعلقنا بهم السيوف الذي انكسر
- على جسدي.
 لم أمد أرى صورتني في المرايا
 فرّ هلامي مثل حجل السفح باكراً
- نام في حطمن امرأة جابت مع سبيلها
 الحروب

خذ مكنونك في حديقة عشقها	تسابق ظلّ المستور تحت شمس هائلة
وانتظر قهلاً..	اقول:
لم يحن وقتك بعد يا سيدي،	أي الأمكنة فلو خشتك على سرها علاته؟
احمل حكامك بين يديك وامشي في الضباب	وهل ذقّ الهناجيع يفريك بالبقاء،
لا تجعل المصافير تبكي في الصباح	هل وصوتك أسكها داجن في نيل
تيمم بدمع العين، قبل مسالكك الأولى	نومنا الطويل؟
لا تشتتر مطر النهم / فقد لا يجيء..	متى يوقظنا حتم الليل في هذا الشتاء
وهذي النجوم قدت بريقها في النهار	متى أنت يا سيدي قلّقت صباحاً علينا
هي تحبّ الليل حين يرقد بسمته وحيلاً	هذا نهضك في نسي، يراقص قهبي،
وأنا كم جئت إليك بكلّ قلبي حليلاً	يرموني إلى نبع السؤال والمواقي
القدمين.	كم جئت إلينا على صهوة البراق وحيلاً
سألتك من منفي المصافير	لهبط مثل صوت الرعد على قنّام صمتنا
من جندي ملال يحرث سمنجانة النسيء	الطويل؟
الجميل	فريقنا صوتك متى صبح الفلّ والاشتمال
سألتك من امرأة ما تزال ترضع طفلها	هجمنا ككدهق الماء على الممطور،
تحت ضوء القمر	يعني بنا إلى منارات المشق في المدى،
ومن خمائر المدن ومن (أبي نواس)	من هنا يبدأ الكلام هنا
وحيد أنت في هذا المكان	يسهر على حبال الصوت مثل خيط البرق

هو الآن يلطم شتات أحلامه
 يخبئها في مضطحة أياهه من مبدأ السنين
 لا أحبهم ١٩
 وأنت تصحو يا سيدي على ضجيج هذا
 البحر
 تجمع بين يديك رمل السواحل
 تسكن صيفاً من النواويس البيضاء
 المصافير مرت فوق شجرة أهلوذ وارتملت
 لم تكن تعرف بالمشققة تحت ظلم الظل
 والشمس
 مرت اللعطة مثل هروب النسيم في شهره
 حينها أدركتُ سقف الأحلام في ذاكرتي
 ومعنا انزلاق الأشياء إلى مسكنة الاختفاء...
 أقول:
 متى تعود المراهي من حطامها / كفي بكتفي /
 وكهف لك يا سيدي أن تلخذي إلى الذين
 أحملني إلى سمائك الأولى
 ذهني أتلح على جناحي بهامة تطير
 ها أني أمسك القمر الذي غاب
 ها أني أكاد أتلح الهجوم برأس البسيط
 أريد النوم في حضن امرأة تشبهني كلَّ
 الوقت
 أريد للأشياء التي شاركتني أن تعود ثانية
 إلى شرفتي —
 إلى أخص وريدي
 وذاكرتي التي صنعت
 من جديد ٩

عطش الروح

□ أسعد الدبري

لا أعلم	وأي مؤامرة حيكمت ضحكاً
ككيف فرائد هواجمها ..	ككي تاتي إلى أرضي لا ترحم
ووصلها لا أعلم	أنهيكوا الآن أمامي
كانت فوق السماء تفر	زنبقة في بستان مليسي
كانت بأصابعها تتكلم ..	أو هرساً جامدة
وقف الوقت ودارت أحلامي دورها	ترقص من ألم
من أين أتيت ؟	أو طيراً
وهل في الأرض ملائكة ؟	يبحث في الظل جناحيه
يبحث عن رجل	ويهض كالنقاء من الموت
يكتب شراً عن وطن يتألم ؟	ويصرخ : لا .. لن أهرم
من أين أتيت ؟	أنهيكوا الآن أمامي
ومن أي سماء جئت .. ؟	سوسة تصدئ للريح

وتصكبت فوق جبين الفجر	سأدعوك حبيبة قلبي
مزامير هيامها	لتلامي في مهوى الروح
حكى ثلثى من جرح فيه القلب تحطم	لحكي أحصى أحلامك .. حلماً .. حلماً
اتخيلك الآن أمامي	وعاطفك المنسية
بأفق عطلي ويحيراته جنوني	أدعوك حبيبة قلبي
اتخيلك الآن تتولين متى تتلم هن الفوضى	لتلامي في أعمق أعمق شراييني
بأعماق المراة	نامي فوق البحر
يا امرأة زرعته إيقاع كتابتها في حجرة	لبحر أمواج أنوفلك الطاغية إلي
الوقت	ونامي فوق المراة
فأبكت .. وبكت حين الوقت تبتم	لثقل أقطار الفتنة هوي
دبحني لغة الصمت	حكى ثروي عطش الروح
وهذا الخوف من الجهول	فقد سميت روعي من هذا البحر
توسلت إليك بكل لغات الحب	وها أنا أتأمل
لأسمع حرفاً أو مفرجة واحدة	ككيف أضعد جرحك في الفريضة.. ٩٩
حكى يكبر حبل في قلبي	ككيف أجف دمعك .. ٩٩
لكن لا جنوى	لكنني غصلة دمع منظر
لا بأمن إذن	لحكي التذكر ليل العشاق
سأعيد فصول حكايته نحو بدايتها	ويكفيني الورود الأبيض
حين يهن الليل ..	

فوق الخدين
 وتكفيني منك رسالة روح
 سألني
 أنظها في ذاكرتي
 ساعدت صموئيل حكايتنا نحو بدايتها
 فكيف أهبطها بنسجة القلب
 اقتربي مني أكثر
 وأهبط ترانيم الروح
 هيّا اقتربي
 فروحي من أجلها
 كفي اقرأ كل معنى
 صارت في ظل الوجع المر
 فانت مجاز النقص وذوله الألية
 قاتم وتحلم
 أيها الفاضلة إلى حد التولي
 الشفاعة حين انزاحت لغتي عن قصير
 دلالات حضورك في
 خالصة أنت وحاضرة
 والآن سأهمس في أذنك :
 وأنا ما بين ضبابك - سيدي -
 حكاية قد صارت لدي قضية
 وحضورك أحمل بصر
 وأنا رجل
 من كلماتك، حين تجهش
 يهوى الحرية
 سارميكو بها
 حكاية يقرأها المكون قصيدة شعر
 يهوى أن يبدع وطقاً يدعى:
 يا امرأة
 "الإنسانية"
 من يقرأ كل قصيدة مفاتيها لن يتدم



الشعر..

المعاني رهن إصبعها

□ حباب بدوي

- 1 -

أخشى عليه فلا تلوموا خشيته

والممر رهن يديه

تلتفتان في زرد القيود

لا تلتفتوه

فلأنه ولدي الوحيد

أخشى عليه من التراب

وعظمة القبر البعيد...

- 2 -

لي من شفاهك بسمة

لي من هيونك همسة

لي من ربيع وروثك الحمراء أغنية

ولئي يا حبيبي

أخشى عليه مراة الحشرات

يشربها مع السمات المسافر

في متاهات القريب

وتحمل أحقاد البعيد

- 4 -

أعشق النغمات بين يديك
فأنهض لكي تمانق شخصتي
حتى أصبح قصيدة
عربية اللمعات
تضخ في الفواجر
والمعاني رهن إسبعمها
إذا طاشت بساتين الكلام
انهمض فميتك

يا شفاف القلب
يا كحل للنبي
يا دجمة خفقت هذان لها
سواد الليل
وانصال الصباح
على شقائق شمرها

يا سحر موسيقا

ونهمض قصيدة
عبرت إلى بحر المعاني

والنوى ورائها

يا عمر ككل العمر

يا فرح الزمان

ويا جرحي

- 3 -

انهمض لتثبت أن قلب الأم
يصدق

حينما تقع الشدائد

واشتعال حنينها قد يحرق الظلمات

أو قد يسمع الموتى

ويقتصر الفهم...

الذي ما زال يمسكن خاطري

ومدّ يديك

رغم الزمان

عائق أخلامي

ولمصح جيبيتي

إنني أشتاق طهر يديك

يضمريتي

5.

لا إن تموت

وإنني لن أصدق زعمهم

فرائهم ككذبوا

سأظلّ يا وطني

وناب الذهب

أرأى ما يفيض به

لم يأكل قميصك

اسمك الممشوق في نفسي

خير أنك لم تزل تنفخ هناك

وأعرف أنّ سببك طالح

فاسدتي

في عطر سوسن

وانهض

وفي شدو الحمام

إشراقات

□ رصوان السح

تقصير

رمانا كسول الطرف من نظره أسرى ومدّ لنا خمساً فصبّ لنا عشرين
وكم شاق كُنّي أن تلامسَ كُنّه! وكم خست يمنيّ من أخها الأيسرى!
هكأنّ يديّ في شهر مسموم وأبصرت بشائر شوالٍ، فصاحت: أها بُشريّ!
ثلاث (والضحي!) و(الإشراج)، وفصّرت فما لامست (سندرا) ولمبهان من أسرى!

دليل القلب

أتاني هائلتي ويحكى لنا بي وهظمن عفتي وجملا مصابي
ولحظن لم يطلوغيه هوائي هظنّ حنجه وهم المهراب
ظلا أرضي سوى قلبي ذليلاً لأنّ القتل يخطئ في الحساب

غزل عذري

سلمى لها جلا ومناذا شروفاً وأنا رضى سبت، وراشني الضمعد
 نهذان لو شاما ردى بي قنرا ولقد يمر بهنقه القطر
 ففوت مثل السندباد بعثها أعلو بهوج، ثم أنعد
 حكم وأعدتني قبله من جيدها والله لا يذكر ومنها القرع
 لكن وعد الذافات كنهمي جلا المنيق يلقب فلها قعد
 إلا سلمي إذ تخل يومها فحرف ماء الوعد، لي نعد
 فتقول: آتي، ثم تذكر قولها وتقول: جئت، وقولها معد
 كهما يهل القلب جلا خفازو موجاً لكى يمهو له الشعد

شفاو

مرضنا فدوانا طيب مهب غزال له جلا ملطة الحسن موكب
 هجم لنا نهضاً، وتمم رقة أزاح بها غمماً، فأشرق كوكب
 لقد كان قلبي مدناً قبل سامة وما هو يرمى مثل ظبي، ويلب

حيرة

سلكت طريقاً للهل وضاهاً فكان الطريق إلىك طويلاً
 فإن كنت أقرب مني إلي فكيف جعلت اللفا مستحيلاً

على هامش الفوضى

□ محمود نقشو

أ. البطر:

الظلمة بثر ساحقة،

والليل وساوس،

والمنفى شجرٌ تملؤه طيورٌ الخوف

وأشباح القلق

وأنا بين التواتر والتقطع من أخبار

الأهل..

أقلب في أوراق مهابهم،

وأغامر في فتح الموصود،

وهذا المنطق

طلقات أرغفتي في الحال..

أخمن من صدر الإتهالير..

تخلها صوتٌ قال: الجحيم خيلك

وأغرب في هذا الفسق

لا تبهت مما يتفك الآن..

الأشراف يستمعو جسدك..

فامسك حيث يريد الشيخ

ولا تعبت بقمصاحته حتى لا يأخذه

الإيهام بعيداً..

..لا هذا التمسق

خذ أرسفة الذكري مملكت

استلهمها بالنسيان،

وبين القيمة والإدراك لمتسل

بموجات الإصرار،

وأبحر..لا هذا الفرق

اللحظة خالقة،

وعليك بما أوتيت من الأنهار بلوغ

مدارات الأسرار،

وإنشئ الورق

بـ. شبلو قنجم:

كل ما يمكن أن نرماه في الماء رميانه،

ولم يبق من الليل سوى بضع

استدارات،

وكهاس لا يدار

تعب الدرب من التجوال بين القول والرد،

وبين الضوء والظل،

ولم يبق شميم في براري الوقت..

حتى يقتفينا في الرؤى شيخ التملّي

والحرار

لا هم لزدادوا اقتراباً..

يوم سار القلب في إثر الندى يومين

في البر،

ولا هم عطروا الناقة حباً باتباع

السيد المكلون..

ج. الاختلاف:

فامتدَّ الحوارُ

ولدينا اليوم هذا النصُّ في منظر التمثلي،

ولدينا بضمة أيام عوالي،

ولنختلف.

وانتظارُ

هو منع هذا الدرب أن يَمَسَّ القبائل

ولدينا بضع رايات ثقالي،

حكَّها.

وجنود حُمكت بالمستحيل الصيرفي،

دون القضاة للوراء

والدرب غبارُ

ويومئذ خيمتنا التهجُّر في الرمال.

حكَّ شيء ممكنٌ بمد اختتام المدِّ

إذا شددنا الحبيل أكثر،

هذا، ..

واعتقدنا بالتشاكس في الخيام

فلهكن آخر عَدَم

قد تلتقي في أكثر الأشياء أو في بعضها.

وليهكن آخر موجز في براري الوجد

ظناً بأننا نملكه المني،

والفوضى.

وقد نحتاج بعض الوقت.

فهذه الثلج نازٍ

عكسي تتبادل المراتب من تلك

التصوصي المومياء

هذا المُنْأَيِرَ لَنْ يَضِيرَكَ لَوْ إِقَامَ هُنَاكَ وَيُوسِعُنَا التَّوَيَّنَ إِلَى أَنْعَامَ ضَمَعَتُنَا،

خِيَمَتُهُ،

وَوَضَعُ إِشَارَةٍ عِنْدَ انْتِعَافِ الدَّرَجِ

هَذَا..

وَأَنْتَ أَقْبَتِ خِيَمَتَكَ

لَوْ نَشَاءُ

الْمُكَنَّزُ بِعَالِيهِ قَصَبٌ تَلَالِجُ

الْفَضَاءُ

تَمْنِي الْإِشَارَةُ تِلْكَ أَنَا قَدْ مَرَرْنَا بِالتَّقْلُجِ

وَيُوسِعُنَا إِيقَافَ سَطْلُوهُ عَلَى حَجَرٍ مَرَّةً،

الطَّرِيقَ،

وَيَلْتَمِسُ حَكْمًا مِنَ الْمَهْلِ-

وَجَمْعُ أَوْرَاقِ الْهَلَامِ

عَلَى مَرْمَى هَلَامٍ.

ارتقاء باشكا يوريف

□ فيتالي مالكونوف

□ ترجمة عيان عيد

أحد مشكك يوريف أجرته الدورية في نهاية الصيف. موقت أيف قبل موسم التوت البري وأائل المغلور لقد حسب مشكك الواحد في التيف في فترة احتفاله اليوم من الحمل ولدموس والشمس لم تقعد بعد قوبه الصيفية ليس سوبه ضيف. اصطحب الأسره إلى الجنوب يصف. في البحر الأسود و بحر زوف، لكن هذا التدبير لم يستقم في الأعوام الأخيرة لسبب من لأسباب فهو لم ينجح في توفير القود اللازمة للذهب إلى البحر خصوصاً بعد أن انتشر في ليلاد العجز اللعين لم يعرف أي من رجل المصنع يدفعه ما الذي يفيده هذا العجز. لكن مرأ وحيداً كان واسعاً للجميع وهو ن سراً قد وقع و ن الحبة الآن سوف تكون أصعب لذلك أجل الحلم بالجنوب الحار مرة أخرى إلى وقت لاحق.

بعد أن قدم مشكك راحة لرفقه في المصنع احتفلاً بالاجرة، كلف هو منتج، استمدى في الصباح وحسده في حل صبيحيه موقعه مطلب على المور بسوق قدح آخر، من حل تصحيح وسعه. لكن مرأ مع مشكك من التهور في الحل والذهاب إلى الحانوت، استلقى في الفراش مقطب سبب من الألم في الرأس وخلق الغم لأهله عن كمن العام بحبة لغارنيه عليت ن يقول انه بات منذ بعض الوقت يشمر ككثير فكثير بمقتل لا يمكن تمسكه في سوية وجودة على الأرض. وكان يوريف يعني من هذا الشعور على حد في حال الحمار خصوصاً. هجيدالك كان يحيل له وكان حياته حاليه من شيء ذي معنى. وعينه أن يعبرها بالتجاهد الأفضل بطريقة ما

بدا كل شيء في حياة بشك على ما يرام، ولم يكن يمتلك أي سبب للتسوق الروحي. فلهذه عمل وروحه وأسه محبوبين وسيرة ورحلات سيد سمك للترفيه عن النفس وإذا لم يكن التفكير فيه من يحرمه بلوعة الثلاثين لم يكن قليلاً لكن لا فقد راحب فكّر مراوغة تسلل أحياناً إلى رأسه حارمة إياه السكينة

خبر نفسه على العوض وسر نحو المخبض ليدوق الكفّر¹⁴ المرلي - وبعد ذلك يد لو صوح بعد شيئاً فشيئاً إلى رأسه

نطق بشك الخلاصه بصوب مسموع - حسب الآخره معطه للإنسان لكي يصرح بالحياة تحديداً إنسي ملك الحق في ذلك تضاملاً

كانت روحه في العمل وأسه في صيفه الحد والحد لذلك في مقدور يوريف ن بعد بيته تضامله بلا موقوت هرندي القميص والتسملون واقترب من المرة العلقة على الحدار في عرفة الدجول ورج يصع دقتي يتمم غير مسرور في انعطاف صورته المشوهة غير أن يرى فيه أي حادثة بصرية، ثم يهد وجرح من النشء مصمعلب حقيبته الحاديت القماشية.



ري ناشك بلدته الأم سوكوليد عوراً غير فسه حصوحاً في هذا الصباح المشمس من يوم العمل الأثري هبت الأسيه الحوروشوفيه المتقشره وحسية الطيفات والمبتدة على عنوان لشوارع لرنيسية شبه بالمشتردين الرثى والبسوس وكذب ديبب التدهنه مصقوكه في بعض الأمكن وقد مررت منه نذهب الأكياف الزجاجيه العزلة همرت شبه بسموغي من لأطواخ الحبشيه الحاميه والشبيهه بالبراميل المثلثه ففكر مبتكره مررب تمام كهم سمه مررت من غير ن يتم حد دليدة، وكذب همرت سقفا متع لا يحتج بيه حدا ويبدو ن معمد الشاب والشيف قد سسي وعوره بتعديده الأسفلت وبعد السحابت للأفضل ونشر انجمال في كل مكان، ..

عدد الناس في الشوارع كان قليلاً - حلهم فضل من عمر مختلفه يكملون الترتو في م بقي من المحلة الصميه م الراشدين فالتصم الأكبر منهم يكدر في المصمف اللين راحبه مدرجتهم تملأ السمده بلذخ بسعه عند صرف البلده نحت مدرجه مصمف الاسمت وكانه نبدل جهوداً كبير لاظهه سحب الدحر الرمدي عالي فوقه لقد ضلت هذه المدحة، بقدر ما يدكر ناشك ذاته، تلمف الدخلى من جوفها بلا انقطاع منذ كان صميراً في السن ومن غير أن تعرف الراحة لا في النهار ولا في الليل أنتج المصمف الإسمت العمودي

¹⁴ الكس ثراب منحنى معروف منه القدم في روسيا يحترق من متروخ المردار والشيء (المرلي).

حداً ليليلاد الضمحة، و من العرسه ك يقتل عن لب من سكن البلد ليكتسبوا ثمنه العيش، لكن المصيبة الوحيدة هي ان الكثيرين من صعل عمال المصنع مكثوا يولدون مرضى. قدم بالقرب من مصنع الاسمنت هذا مصنع للبيكيت البيونيه وكس بشك يميل فيه حفاة من الات ورشه الاتج المساعدة شعلب هذه الورشة في الأعوام التسعة الأخيرة، حد لامكنة الرئيسية في حينه. فقد أتى إلى هنا بعد الجيش مباشرة، وتعرف في هذا المكان في سادس زوجته لاحقاً، واقتنصب صمدها جدداً من الحبل القديم يهل منهم الخبرة في العمل والحكمة العامة في الحياه. وههه تحديداً حين ربستينته وهو يربشم اليه، ككل على الآله وشمر ساه مفيد للمجمع. وحين كفن يدور الضحكول مع حد صمديه من المصنع في نهاف اسبوع لعمل في احتفالاً بعبسنة مهمه، فربه كفن يرى ذلك سمه ضميمه من سموت وجوده وحده زوجته كفتت نرفض الاعتراف بمثل هذه السمه لسبب من الأسباب، وبدو نها بعقلها الانثوي لم تستطع ان تستوعب سموتته تعقد سمه زوجها العصبه فككبت تشأ بيهمه نتجه لذلك حلافت سريه كقيده لم يسمح بشك ضيف لنفسه فقد بصلاق العن ليديه لأنه كفن يرى مثل هذا التصرف عبر لائق بالرجل لكن الأمر كفن يصل كحب إلى حد تكسير الأواني



قدم كفن اليس شمسيف في تحشيه قديمه حرنه إلى حد الجارات شدة على وحادث من حروع الأشجار ظهر في البلد في الأعوام الأخيرة من بقرب العشر من مثل هذه سمك التجريه وبعت هييه شيء كثيرة ابتداءً من البيرة والكوكوك ككولا وانتهى بلمدايل بوزقيه والقداحات انتشرت موجه نهر الاستمر المصب حتى يلعب ضراف البلاد ووجد في ككل مكان ناس سري في عروقهم هوى التجريه، ولم نبق سوكوليد ب عمر طيف خارج سرب، ان كفن هييه يمس من برعب في السر على الدرب اللرج كرب السج وانشراء

حين بشك صمحب المكس والبتج المتمثلين في شخص واحد وهو يدحل التحشيه -

مرحباً يا إيلياس!

ارتسمه انسمه بشوشة على وجه شمسيف العريص ودرر الفصلات وتثري اجتد -

مرحباً يا بشك ادخل واسوم نحب اليه لذي موبديلاً ضارحه ولحم من صدر الحبير سيجملك تعلق صامك !لذي بيرة وفقدنر همدنر جیده صهته روجي

نظر يوريب مهلاً إلى جوف الدكن، - وهل لديك هودكا؟

- لم لا؟ سجدت كرمي للدم الخبيث - احقن الياس مدد قصيره في عرقه بحرين صميرة ثم عاد حملاً راحة - فودك الحمة - فودك جده ، ابي شربها سسي
- اعطني فليوتين أيضاً - عد يا شحكا الملع المطاوبه
- اسمع ، لماذا تشرب نهلاً؟ أأنت ذاهباً إلى المصح؟
- لدي إجابة ، لذلك أملك الحق في تناول الشراب
- واقفه إلياس - الإجابة أمر جيد - هل ستسافر إلى مكس ما؟
- لوح بشك يده - بي نقود ترك بمسك ر السمر ان ي مكس يحتاج ان
- نفتخر من انشود لخصر لا بس - سادح على نحو غير سبي الغليبه والجمال في طفل
- مكس حول
- غمز شامسييف له بمفكر - حسناً ، نال ان احتجت إلى شيء.
- ابتسم يوريف ، واخفى المودك، ومنه المفليرين في الحقة
- لم أرغب اليوم في الشراب ، لكن أفكر متوعد.
- مر شامسييف راسه - بة ففكر؟ حثكم يه الروس ذلك مفكرنا نبحش طوال
- لوقت عن ممرى - يجب ان نمكروا كيف نكسبون المريد من النقود - وحيد لن يكون
- لديكم وقت للشرب
- تهد يوريف ، - الأمر أسهل عليك امد ان قيدات افكر بجات
- نظر إليه إلياس بدشة - ما به العينة؟
- فكيف ما بها؟ تعيسة جيات
- قلب شامسييف - لماذا تتكلم مفكر؟ ما الذي لا يمسلك؟
- طفل شيء - اس نكرت لا ترى سوى الحفقات والسفلات ، انت لا سمح في ان حيا
- حياه صحيحه - فكيف يعني لا نحسن ذلك نمص بيهب والآخرين يتصرعون على السلطة
- ولا وقت عند الجميع من اجل التفكير في الشعب
- لماذا يجب التفكير في الشعب كله؟ الأفضل ر تفكر في نفسك وروحك.
- لوح بشك يده - الأمر سمر هـ ان فكرت م لم تفكر يده ان الأفضل السمر
- إني ممكن ما للبحث عن الحياة الأفضل - إلى أوروبا أو إلى مكس أبعد
- شار الياس بيديه ان ذكده كله - ايه ، ممكن العيش عيش جيداً في كل مكان
- ببمي العمل والعمل كثيراً ليس لدي ي وقت للتفكر - والا لن نستطيع إبحار شيء عالي
- شراء هذا ، وشراء...

- وانه لا تحت الصخر في المصنع يصعد - ينثر بشكك منجذباً إلى صاحب
لديك - لكنهم لا يدفعون إلا القليل - لا بل إنهم يؤخرون دفع الراتب أيضاً
صنعت شامسيب ما جعل وجهه دائباً يرم - عليك أن تعمل لنفسك اترك المصنع
واهتم بشؤوك، فما زالت شيباً ولديك ما يكفي من القوة
قال يوزيف ساخماً - لو كنت أعرف لماذا سأشتغل
- إن بقيت تفكر هكذا فلن تخرج بنتيجة على الإطلاق.
- حسب ما دأبه، أتمنى لك تجارة موفقة
شد إلياس على يده - ذهب يا بشككا، ذهبه إسي قدرك، هانت أسنر جيد، وإن
احتجت إلى المساعدة فأخبرني، ولا تجعل
- حسناً، إن احتجت إلى شيء فسأتي إليك
خرج بشكك من الدفتر متدهماً من نفسه لمداد هذا الحديث؟ ليس إلياس طيف
بالإنسان السوي فكيف يبدو بصفه مع ذلك من اليب عي - وهذا معناه من 'وبك الذي
لديهم لخصيب هو الأهم أنه الآن على الأرجح يسخر منه في حديثه وراء لوح البيع وهو بينهم
فلنأخذ مثله من مفتاح المرحض يستغلطون ضيقاً، 'ن يعيش' حياء لا بأس به في كل
مكس ويتألمون سريهم فيه مهمهم البيع شئ على والشراء شئ رحمن وكسوا في
الزمان لسوقيته يسموهم مصربين وإن وقف هو، بشكك يوزيف، خلف لوح البيع هيمقد
ختره لذاته لا تنو هق نفسه مع مثل هذا العمل حتى لو قتلوه وهو ليس الوحيد هكذا
لكن ما العمل الآن؟ لمداد، مثلاً سيروود مافيليب عمل المخرف في المصنع الذي يبدع
من المدن المعجرات على لته هل عليه أن يعيش حياء سو من إلياس نفسه؟ أو يتولاي
ميهاليتش المعلم في المدرسة الذي يبيع البحث عن مثله لمداد لا يستحق الرفاهية وبهرة؟
وكم في البلده من مثله أيضاً من الرجال المخلصين في عملهم وانحزمين يدفعون القليل لهم
جميعهم وحياء مع التاجر هل ما عد حد يفتح اليهم؟ أين يدفعون الآن؟ هل يدفعون لبيع
القمائل والمودسكا من وراء لوح البيع؟

راح بشكك يتذكر كم من التروس عبر البلده خلال الأعوام العشرة الأخيرة، فتبين له
أنهم كثيرون، وهم لم يمدروهم بسبب من الحياء الحيدة إذا كانت الأحوز في الشمال عانيه
وظلوه الميشتة مقبولة في الزمان الموقفي في الأوصاف صارت سيئه تدهم في مثل السلطة
الحالية التي يبدو أن لا وقت لديها للاهتمام بذلك لكن ما قبل شهر لأدريجينيون
والقوهريون المحتلون في البلده، قد عداهم مرداد كل سنة عاد اليهوديون للسكن هه من
جديد قادمين في عليهم من المصالح الزراعية ومشتريين الشقق المهجورة داسنار رحيمه

ومشترين من المدينه كثر . وازداد عدد الوحود المريبه في الشوارع اذ يدب ملجوف وهي ليسب نيبه جراً في الداب لم تفر البلده نحو الأهل وصفاً بتريب عن سد الأبيه حمسه الطيقه هيه . وما عدت فرقته تحصص للصبيه مد رمس . واثب الحوارث المختلفه تقع اكثراً . هما الذي سيحدث لاحقاً

شدد بشكك صبراً على سديه - لا بأس - سيأتي رمس يتذكرون هيه وإن لم يتذكرون فسيبعث من غيرهم . إن يرحل الجميع .



لم يلحد وهو عارق في الأفق كفيف مسر عد مدخل البز الوحيد في البلده . والذي يأتي اليه حبات بحث عن ائريد من الخرج يدور قدميه سقده عريبي الى هـ . والى هذا المكان الذي يعرفه جيداً

جلس على سلم البز السكير ليوح المعروف في البلده كلفه . والمسر المحدث مد رمس بعيد أن لدرك الأسفل من الحيه . وانحل على التقاعد سبب من الأعافه ارشد قميص رمدي معرف في عدد من الأمكنه المطلوب نيب علف البيع الوسحه ساقه بد من وجه ليوح الأحمر أنه قد ذل وجيته من الكحول منذ الصباح .

تحرك السكير بصرح - مرحب بـ بشوب هل تيب لتلقى شيد من بـلاج في مقدوري أن انضم إلى صبيته

كذب بشكك قند - لا ، إنني أمر مروره من هـ . علي أن أخرج على حمي

أطلق ليوح وهرة ثقيله - أمر مؤسفة أفرهني إذا خمسين رويلا

سأله يوريب ساهب - كم تمل من هـ الوقت هيه؟ كفى . هاترين الحادي والعشرون قد امل برأسه في الفاء .

جهلت عيب ليوح - ماذا؟

جلس يوريب على الدرجة قرب السكير . فقد سار هـ معتماً له نفسه مناقشه مثل هذا النوع غير المتاد

- فكر وحسبه لعدب وإيك . والنس الآخرين جميعهم . قمة الارتقاء البس كذلك؟

فكر ليوح - أظن ذلك

هر باشك رسه - لا تثنى بل الأمر هكذا بجديداً ست شخص منقلب م دمت
تشك في ما هو واضح، والآن أجبني: لماذا ظلت الطبيعة مليوني عام تشدني وإيالك؟ لأي عرص؟
شد ليوح كنتيه.

- الشيطان وحده يعلم ذلك

- كلا، شغل دماغك لماذا جعلنا أنفسنا من القردة؟

- لا أعرف لا أعرف م بك بضم ن نفسى ست وطبيعتك الأفضل م تقرر صي

حسين روبلا

الأح باشك بيده خائب الأمل

- حدثك عن الارتقاء م ست. هم الحسنيين روبلا لم تمل من العيش هكذا؟

مسند المسكير رأسه الأشهب ونظر عاجزاً إلى يوريمد

- لكن العيش سهل لي حين كنتون سحرة، استعب في روجي البهائم هذه الشدة

فيبدو كل شيء من حولي مفرح. وما إن سمعو حتى تبد تسلسل أن رسي شتى الأفكار

لرعيه بهي، ففكر لا تحتمل هارعب في أن ملك نفسي، ولذلك حذف من أن بقي صاحب
مدة طويلة.

- حسنا، عليك - مد باشك للمسكير ورقة القود المشورة - عرف ملك من تعهد

بدأ

ضرب ليوحاً صدره بقبضته: - باشوك، إنك تعرفني؟

- بيت القصيد في أمشي اعرفك.

- عند أول راتب تصاعدي أفسح.

أخاف ليوح على عمل حلف باب الجبر. هم باشك فشمع يصيح ثوب بلحسد من

لمسكير، لضحه حنك بحرم مبتعداً وهو يمشو في دهنه ففكره عن الارتقاء ظهرت في رأسه

ففكر عمر معتدة الواحدة منها. عجب من الأخرى وككن بدعش لهذه الأفكار ويخرج لها

ثم يفكر مسبقاً في هذه الأمور على الأضلاقي ولم يرض أنه ممكن في حيله للمصاهيم

المعقدة، م عدا فترة المثولة ~ إذا م تفكر جيداً ~ وككن تحب تأثر الدروس المدرسية

والمعلمين لكن كل شيء تغير الآن تغيراً شديداً. وضرب العلم كله من حول باشك يبدو في

هيئة معاكسة، وكأنه قد تحدد في بصورة تعد ن امتلا سمعت هذه وبمعري عمق، وقد

تطلب هذا العالم الجديد أهلاً جسيمة وانطلاقت ذات معنى

إذا ما زدت الصديق هري يوريف قد ملأ الحصم المضروب مع روحه التي لا تريد لاستعادة بعدته في الشرب، وقد ترك ردت محقة إلى حد كبير، ومن من ممر من هذه الحقيقة

فكر يوريف بصوت مسموع - موافق، من العجل ريتكون المرء عبداً لجسده، نحن لا نعيش في العصر الحجري منذ زمن بعيد، ويتناظر إلى الفضاء، وحططنا على القمر، ما عد هالمودك وف هو المضي البدائي فكتر بلوحه وشعر بعضه يعني في راحله - المهم وضع مثل هكذا هدف نصب العيى أنه في هذه الدنيا، من استمعوا عن محبة هذه الألفى الحبراء، فيمدا ب سو منهم؟ ستخلع فعل ذلك نص

راح يحمي في دمه الأشياء المولع به - السهرة وسيد السمك، وسهر ان التيف لقطاف التوت البري والقمية وهذه التوابت المذكورة كلها تراعى لزام في السبق مع تناول الكحول، وكذب لديه في المرب ذاته راحة و ربيع هورج في سوا الأحوال، من سبيل الاحتياط فصيد السمك من سراج ما كان بالامتنان تحيله عموم حتى التيف نمسا، فحدثت نهم له عليك بمئة غرام، لذلك ندأ لزام عليه هذا يتنظر شيئاً جديداً، فلا تلازمه الرفقة في الشراب.

سأل شيف نفسه بمسمة - فكيف يمكن التطور في بلدنا؟ - ثم راح يبحث متوتراً عن الأدب عن سؤ له - لو كان لديه حديقه للحيوانات أو مركز فلنكي كك في المدينة فلماذا يحتاج إلى سؤل شراب؟ كك سارح بأسلوب تشايف وساستمع بحيايى ه لو كان لديه مسرح وسيرك ومتحف وشئى المزعج منه الكثير من الأشياء المتكثرة من حل بطور البشر لدم كك من هذا كله عدداً أنه في موسكو وفي سوا الأحوال في يكاتربورج عمداً سمع من أذا كك يعيش حلم سبي ومن؟ وكيف سمرتي هذا؟

دهشت فجاء المتكثرة التي حضرت له بمسافنتها المكتبة، مكتبة البلده دانه التي سجل فيه كل تلميذ والتي يساهم دانه تقريبا كل إنسان بلغ من الرشد

حظ بشكك المشرع بحيوية نحو طرف البلده ذكرته مكترة الأمس بمسها من خلال الألف في الرس كك يوريف سرفتم ككراً على سنده نحو مستقبله الشعبي المشرق لقد نصح في دمه محظف مدخل لحيه حديد سده أن يكون فيها مكان للمسكر وقصه الوقت خارج المنزل..



فاحت في المكتبة كتب هو ممرور راتحة الورق ولاصق الكسب. وبرقت بمرح بالنداء
رفوف الكتب في الحرائق المسوحة جيداً من العجز بيد الذئبة المتجعدة على معبد الحصى
بصغير هذا م هي الفينة والمتنحة فحلب في مكن عملها عرقه في القراءة كلب لم
يشأ اهراق لحقتها الحميمية هدد. لكن بشك لم يقن ليسمح لفسه بالخروج من هـ
حني الوهم. لذلك سعل بداهة لاهت اشبه بعملية المكتبة المثية اليه

اشتعلت عن شعلها المعيد للعقل وثقت بطره مربطه الى الزائر الذي قروث أنه قد وجد
نفسه بالمصادفة هـ، على ما يبدو. إذ حملاً في المولى، وأنه سولدر حالاً. لكن باشكا لم
ينو الرحيل. وراح ينظر بفرح إلى أغلقه الكتب المبرقشة على الرفوف، فوضعت الفتاة مادة
القراءة جانباً حينئذ وذهبت وهي تهتمس مرحلة

= المم باشا. اهدا أنته هل يقتل نك ميت لتنتقي كتاباً؟ - سألكه وهي ما زالت غير
مصدقة بعد جدية نواها.

الآن قطع عرف الفتاة، فرد عليها بابتسامة

= الست وكسيف؟ هـ حكم كقيم نعمت. سموت عروب ممام

عصت الطرف مربطه واكشمت حذاءه بالحمرة الكثيفة م جعلها شد جديده تدلى
شعره بخصيتتي الخويل مواخ حميله على كتفها وشهره. هـ بطار الرجل، م
لخصره النحيل فيها وكأناه يطلب الاحتضان

تهند يوريف شاعرأ حفاً دالاسف لوصفه العتلي، لخصه مع ذلك لم يسمح لمخيلته
بالامع ولو قليلاً في الجراء لم يستطع يذهب بعد من تخليق الأفكر فقد كاسب
أوكسب ابه المعلم الأور في المصنع بخصولاي مستيب موهيش ككورييتسوف المحرم من
الجميع والاساءة اليه بكماله و تصرف هي حر م بمض الاقدام عليه

= إذن فقد تحدثت هـ، بين الكتب؟

مررب العدة نظرة حريمه على المكتبة - حقا لقد تحدثت لا بل بمض القول ممي
مداقوة بيه

بحرر بشك وقد سبب بدوى حريم - لا يمحك العمل؟

وهب ككتيف وقد عقدت يديه على صدره مستند الى جراه الكتب الأجيرو -

كقيم شرح لك اذا ردت الصديق فلتك هـ موحش هـ ست الزائر الذي هـ اليوم، وفي
م حري لا باتي حد الي هـ اصلاق قل م يقر الكتب الآن. هـ لجميع مشغول دعم لهم
ولا وقت لديهم للقراءة شعر وككن حد لا يحج الي كذا جلس هـ الراب يثير الصحن،
واحيثا يتأخرون في الترفع والمُطاب هـ ليسوا كهم يتيمي.

قلب بشك حجبته الأسودين - كيف هذه لدا ليسوا كتب ينبغي؟

تؤسب وكسب - ألا تدرك ذلك حقة الخطب في موسكو؟ و بطرسبورغ خطرب
حقاً، ما عدا هسكرو من مصممكم و عامل في قطع الأشجار وحسب وليس بينهم من
يمكن اختياره لشب العلميون ينفرون بعد المدرسة على النور ككل إلى مكتبه، ولا
يمكن صليد حد الآر من ينبغي علي و ساهر يصا على الأرحح والا هسكرو من

تجهم بشك لكسك لم يستطع الاعتراض كسك الحق بكفله إلى حسب العاة،
مجدد لم يصح من حل الشب المخلص لكسك روح يوريف لم تشب ن تتقبل هذه الحقيقة
المجففة، وراحت تخرج وهي تملني من الهيئة والأسى العظيم.

وافقت حكت الشصيرات البرعة على دقة - نعم، هذا من ليس بالحقس لا بعيش
حبه حدة بشدرك لكسك في العواصم لكسك بحس المديون إلى حد كصير أو ما
دقت في الأمر، لأننا لا نحول أن نغير أي شيء في حياتنا...

تحدثت قائلة - كيف يمكن التغير هذه ما عدا حد بهته بذلك عهد ومن ليس
يعيشون كصيمنا انفق، عتدوا ذلك كصلا، سوف رجل من هذا ويد الذهاب إلى موسكو،
فالحياة هناك ممته

نؤي وجه يوريف من الحقيقة المرة الأخرى - تقول الصدق مرة حري حسب، أتيت
لأمر غير هذا الأفضل ن تقني لي ككتب كفي مؤر نفسي يصدرون الآ الكسك من الأشياء
لمنعه، حول شتي الظواهر والأكتشافات، هلملم لا يقف في مكتبه وريد ن نحرك إلى
الأمم.

- ووه، كصم كصم الصبح! لمست كصمهم - انفصلت وكسك على عجل من
مكتبها وبت تسير مسرعة بين الحارات - لكسكهم، لو تعلم، لا يرسلون اليد ي شيء
حديث وكسكهم بسوء لا يأتي شيء حسن إلى حد بكسك ككتب نفسي سامم بقراه شيء
ما من علم العس و علم الأخلاق لكسك لا يوجد ولو ككتب واحد الحمد لله، بقي شيء من
المعرويات الموقعية معقولة لدها.

تسمرت العاة عدا حد الزهوف، ثم امتزعت بمرح ككتب بملاه زمري مهلك من حد
لصموه.

- هلك هذا، ضه سيدسك صحيح انه ككتب مد ومن صويل لكسك نر يي ما من
مع صراً حتى في نيم هذه قرائه نفسي العلم المصبي وقيت مدة ضوية تحب تأثير
الاعطيات، أظن أن قراعتك لن يضر أي إنسان.

اقتريت من يوريف وعلت له الكتبه

- شغل كل من إدوارد هيرش سيباكو وهرشكي مستقيل الأرض والبشرية بحث من الأبحاث العلمية الفلسفية للعالم الروسي العظيم
فتح باشقبا الكتاب وقرأ على الصفحة الأولى في الأسفل.
«كالونغا غويليت، سنة 1928

نظر إلى هذه الصورة حسناً الأندلس لقد فاجأ من كلمة غويليت رائحة شيء ما قديم
ومغرب ويرجع الحاضر على نحو غير مرتني تلك الأيام حين ظهر في تلك البلاد ذات لاسم
لعريب أس به به سر يوحد اسمه كد ، وخصيص عدايته ، ومفوضيات وعولاج
مغرب²

سألته المشه وهي تجلث اليه بامل والمرح تعمره - هل ستأخذني
- «فبعد ما حدد أنه ما احتج اليه بجدياً شكراً - على باشقبا الكتاب ، ومعد
علافة لكرتومي شاعر في شيء ذلك ما صطراب لا يمكن تفسيره
- هل لديك بمقابلة اشترك في المكتبة؟
- «كتاب لدي سوف تكتب لي الى هذا كثيراً حين تكتب في المدرسة حينت الحرب المظلمون
على القراءة ، ما لأن فلا وقت لذلك العمل والأسره والسيرة والمثل الربيعي - لقد سميت متى
قرأت آخر كتاب ، حتى إنني أشعر بشيء من الخجل أمامك
تحدثت وكتب - نعم التأميد الآن يصح هم أكثر من ياتون الى هذا
اتجه بنظر يوريبا بمصدقه الى إحدى المصد في ركض للقراءة ، هفترب منه وحلس على
المكرسي الخشبي عبر المريح متذكراً الطفولة
مرر بشقبا يده على المصدرة متمتع في الشقوق والفتحات التي خلعت في افلام لتلاميذ
عليها. - أهو الأثاث السابق بمسه؟

كتاب إحدى تلك الفتحات قد خطته يده بمسه 'أوليف' حدث هذا في الصف السابع
حين قُتبت ليه فنة مذكسه ذات اسم جميل هو 'وليف' وحلف بمصمه عميقه في قلبه خلال
عام كدامل من حينه بتذكر يصح على نحو مفع حمله الذي ولد هذا بجديد ، وراء هذه
بمصدرة بمسه ، حين قر القمصان³ ، فقد شعر جيداً كبرعة جدمعه في أن يصبر رايست

¹ «هوييت هي جعفر لاسم هلم لأب وسر هي بمحفظة» «في سنة سنة سنة جعفر لاسم «الحا»
المصوب يد «التركيبه سوفييه» (العدد سوفييه) «سنة كد» جعفر بكشفه «بدر بطوري» وهي مجد «اميه»
بشدا بعد أنوره «بشدا» وجوا هلم يد «في كي جي بي» بطر بمصهل يد «به هو بوغ من الظهور العربي»
البع في موحده «بمعي» «المصوبه عسكريه» «يد» «بمحلوس» «سرمين هيد بسميه فاصل» «بجهم من سمع للوثة»
«باصبر مبيكه» «تولاج هي مصكرب تشيب سي» «بصر في هيد سديير» (بمخرج).
² «الاشهاتان» رواية بمافزات شاكيت سوفييه «بمعي» «بهرين» «بمعي» 1938 و 1944 (بمعي).

من دارسي القبط الشعالي الحثصين يحسرو في حليد القراء الثقليين لخص هذا الحلم حتى بعد ذلك بلا اثر مع مر السنين، ممسوح بالسطحات الملحة واليوم التفتة نسي الى مسمعه صوت عمله المكسب وكسبه من مكان بعيد - سأسجل لك بملاقة جديدة، مؤكدا ان القديمة غير موجودة منذ زمن.

هو باشكدر سه موافق وهو يهتس حبيب من وراء المنصدة - سجيها سوف اتردد بعد الآن إلى هذا كثيرا ..



عند شبك المكسبة في مراح سبي وهو يمشي بحمل ما قلته وكسب شمر على نحو ما بأسي على بلدته الأم التي لم يكن فيها مكان يسويح فيه الشباب استرخه تقاويه جهدة، ما عدا الذهاب الى الديسكو في الدي و شرب المودف مفهوم من الأمر لا يعض على الإضلاق بل يقرر برعرا المديمة الكبرى هناك في المديمة الكبرى تنوع كبير جدا في المنح الروحية متاح لأي شاب يعيش حياة نشطة

المعلم نحو صفه نيم العاليه وشدهدة الانحدار كفي يهدن نفسه بالمعلم من همدك إلى لرحب المتيه الشاسعة نهر الشمس العظيمة هذا استرخى بعد ان جلس على حلمود مسطح عند حافة الجرف مباشرة وشمر يومه لديد في نفسه بسبب من روعة النهر المكسبة من الأعلى. تجلت من حوله بهدأ الأسنة الرومانية الأقرب والجزر البعيدة المغطاة بالأرجولي تراعى مجرى النهر على امتداد ثلاثه طفيلومترات بحدله وكسب اصغره المشدلة تحف لا ترى في ليعيد ما بعد منها هلاحت موج الزواشي الحراحيه الحضر لم يرغب على الاضلاق في استراة بطرية عن مثل هذا الضخم العظيم الذي لم يكن بمفضل المره من لا يمتحج لطيفة وهو يعرف ان في مقدوره رؤيته كل يوم وكل ساعه من هذا كله كان هذا بعد الهاسمة خلت وسيمتلي القدر نفسه من الزمن.

استلمت في راس باشكدر محيلة حاصه مولده الأحداث والمصور المصنعة والمكسبه كلها. شرع يرى بوضوح هلمن المدموت ووحيدات القرن المكسوة بالصوف وهي تنهذي بوهز على امتداد الصمة ومن حلمه تتسلل دمة الكهوف والصميدون حيلين بمرح وانسجام، والشباعات⁽⁴⁾ وهم يرقصون حول المر وغير ذلك كثير شعر بسبب من هذه الرزي لتي انهمرت عليه بشي يصطرب في صدره ويصيح ككف حيث له تمام عند أول لقاء ستات

⁽⁴⁾ شابلن اسم نظم منكر معرلي، وهو رجل الدين عظيم ورواظم وكاهنهم، وهو يهتس الشعر والكهانة (الفرجين)

فتح يوريب كتاب المكعب كيمف انتهى مسئلةً لأدفعه غير مفهومه وقره هب
الجملة التي صادفته

سوف يصطر الى بتليم الأرض والكواكب الأخرى كي لا تكون مصدرًا لآلام
لذرات التي تحيا في المخلوقات غير المكتملة.

هر م فر د بشك عقله بوصوحة البسيط وفي الوقت نفسه بمعنى فكره العالم العظيم
وفلاسوف الفضه الحكوي.

تمت يوريب الدهول - هـكم ين تكمن الحقيقة المجرى. جميع معوقات غير
مكتملة نته في تطووف بمن هيهم 'ب' يص' من هـ تب معصية وحصولات

مكرر جملة تسبيلسوفسكي المبشري في دمه مرة جرى و حسن كيمف بد يتبال بالمرق
حبيبه الذي راحت تحدث نحب علمه الحميمه عمليات مضطرب لا يصدق
- لكن ما كتبه اوس صحيحاً تماماً. نعم هذا هو الواقع...

ثلث بشك حوله شعراً برعيه عذبة في 'ن' بشرك اسد' م حذسة الهتل، لفضه
نم يجد حداً قربه في هذه اللحظة الهمة وكس الأمر يحدث بكديه به

- ليس المكعب م يبعي تنظيمه بل نحن نحن الذين نعيش في الفوضى وليس
نظمه الأرضيه هيهم يسود نظام هو الأكثر 'موجبه' وكل شيء هيهم مدروس حتى ذق
الأنشده

استيقظ في داخل بشك يوريب اسم جديد غير معروف له، وقد در على أبداع عظيم
الأمور، وبفضوور هذا الإنسان شعر بشيء من الحوقه

رفر الهواء من حوقه مصحوب بالصحيح 'ملاً' في 'ن' بطير هذا. الآخر خرج مع الهواء من
داخله - هناك ين وممتلك القرامة لدا كس علي 'ن' حد هذا الكتبة

راح بشك يتفحص الكتب بظوره مخوف

- عمد مرتج البال وراه الآله ميرش' اليكل هم الذي حصل الآله هـكم الحال
ككلا، أردت ملعباً أن أعير الحياة، لكن أن يتم التمييز هـكدا فوراً؟

رأى من جديد مدأخ العمل والدخس يتساعد منه فخر رأسه يعمر.

- هـ هي الفوضى الحقيقيه هذا م يبيه في كل مكان. شعل بشي انتبهات ولا
نقوم الأمر الرئيسي...



عرج في الطريق إلى المنزل على محل بيع العذائيات التتقم في ميس خطبي قديم شاتي
لعلبات ويمترن أنه يتذكر جلا شك البلدة في شيايه وفي أعوام التحليلات الأولى إلى
مقصه صحيح ر لمكن لم يكن يحتوي على وهرة في الملح كم في الحويات انجديه
الجديدة، لكن لينة العمه رويد سكنت دائم سعيدة سلترين الد انهم من معلها، وكسكات
تجد الصكلمت المليه لصلل فرد منهم.

جهاه بشكك وهو يدخل المنزل - نهوك سعيد آيتي العمه رويد

- مرحب يا بنت هل بي في الوردية الشبيه اليوم؟

اتسميه ببشيشة ليوريم ممثلة النهدين وجمراء الحدين

- شكلا اسي في اليوم الأول من الاجرة

- الاخاره امر جيد رى لك مدح

- نعم مدح من غير انجور اجتراع الفوركك ضوال الوقت قررت ان بد انعيش
بأسلوب جديد، وناذا انشها لكوضسكي، هل ثمره؟

- أليس هذا الذي كان ملبها؟

ضحكك بشككا - لا، لم يكن ضيب

نحمرت العمه رويد

- همى كان إذا؟

- كان عندك ومضكرا حلم ككيف سيعيش الناس عيشه نده وعشايه

هرت اليائمه راسه.

- اوه لا يتقسي سوى مثال هؤلاء المتفكرين والعلماء لا ياتيب الصبر الا منهم
سرعين ما لن تجد من ينف وراء الآله بعضهم يفكرون فقف ككيف يقتصون نقود من
لآخرين، والآخرين لا يفعلون شيئا على الاضلاق يجلمون ويحللون بالسفده الشاميه كم
من الناس متوا جونا في انشلائيتات و عدموا دلمر من سبب من هؤلاء العلماء

فاحلمها بشكك - لا تحلمني الأشياء بعضه بعضه رويد لم يكن هؤلاء علماء
ك لأخرين تسيكوكوسكي - راح ليوريم بمكر متقيه الكلمات اسدعه - لقد اراد
ان يعيش الناس حقا يود وسدده على كوكبيهم امجهر لقد حلم بان يصير المقصه حصا ل
ككب الأرض. هذا ليس بالأمر البسيط آيتي العمه رويد كان لدى هذا الشخص مقترنه عميه

هـ

نهدت البنت - 'دي بث. لا علم حق' إنك تقتر شياء خضيمه لذي هب ما
يكنيني من الهموم من غير هؤلاء العلماء عن في هسهه تحدث. وم الذي سيئه فيه؟ لو
بلامكن هم شيء في هذا الأمر. 'الاج بيده' - الأعصا و تقول لي ما اندي كتب تريد
شراء

- 'علمي كيم' من المستكر وقطعتين من الحن والسبك الأبيض المتلج وليكن
تقريباً

قرطنه الفمه روي مرة 'حري' - جسمه لميت كيمي كولفك شرب عند الصبح
ليطلع من الحمر وذهب الى المصع ومسه سيمود مرة 'حري ليرحب على حجييه' نشحر
مع هذا المتجر كل يوم بلا هنده ما إن اعصا عن علف حتى صار يشرب بلا اعتدال 'قور
له انيه يا اني أنك بهلك نفسك تهدد القداره وسيلندوك من العمل، ما هو قبيس لديه
سوى الوجود، بات الأمر يصل إلى حد الحراك بينه وبين أبيه

'صوب الحرر شطف وهو يستمع إلى حديثه عن قولفك الذي كان يصمره مدام واحد
'جهش الفمه روي - يا لصيبيتي تكلم من المسم هلصهم هذا الأمر

- نعم 'هناك الكثيرين' - واقته يوريب متذكراً حدثه جرت المشه قبل المضي
حتى قمى ثلاثة رجال من 'البلد متسمين دهمه واحدة في الضراح لقد عرف الثلاثة حتى
المعرفه هم يوكوسوا رجالاً سيئين وحلفوا جميعهم سرّاً وراهم - 'جسماً يد عنه روي،
سادس: يد حصر على المشه معصك 'يبي مشوي' هدي لروحتي وانتي
- الذهب، والله ملك



حين خرج المشيريت اكنشف في قعر الحكيم على نحو مافى رجاجة الفودفك التي
اشترها من شامسيه

ارتباك وهو يصمي إلى مشاهره - 'يا للهول، لقد سميت أمرك
راحت تشتت الرعة في سرع السداة واحتراع جرعة، وشارت في راسه شطوك ثقيلة
'فطلق بالشك رهرة ماحقة: - 'هاكم ككم استقصت فيب هذه المادة علمنا بها يا
قسلطس إدواردو هيتش، آه، ككم علفا

شمر يوريب من جديد دلحور على بلدته الأم التي ولد فيها وترعرع، والتي تترعرع فيها
الآن أبته تسيوشك. بلدة صناعية صغيرة تنهت في التيف السيبيرية التي لا حدود لها، في

اقصى طواف روسي كل شيء فيه كثر عريراً على بشك كل عده وكل إنسان
بأصغر آماله

عاش هذا قروءه و صدقوا الذين شرح معهم ويرج، وسهر الى العده و الى صيد
سمك والدين شرب معهم الكثير من العودك حله بسبيل الشرق لشدة ذلك هجاء
بوصوح انه إذا ما حرم في لحظه من اللحظه من حلال الطبيعة المحيط بسوكر ليد عور
قزانه يهبط على الأرجح انفس الإنسان في العالم اذا انزعجت منه صدف، لينا شديدة
الاحدر والسمنه الرملية وشجر التيف التي كسوتها الربح والهدب الكندي، حلف
المسلمات هن يكون منه حبه لديه. ين يذهب ليلي حيران اليص والشهوات الشماليه
ورمهريرع القدر؟ وعموم سكره لرحيل من هب يمي حبه هذا كنه وبشك لم
يكن خائف قط.

استولب النصفه على روجه بسبب من هذه الأفكار المصيه كلها حتى بات التمسك
كثير من ذلك لا يحتمل إطلاقاً عدد بشك حمالاً الرححه الى المرء في عره الدحول وبشر
إلى صورته فيه

- سررت في ثلاثين من عمري تقريباً فمن يكون في هذه الحبه؟ ه العده التي اعيش
من اجلها على الأرض؟

استجابت صورته على نحو غريب لهذه الطلعت، راحب بيداً هجاء باضداد خلوطها
وكفانها ترعب في سحر نوع من الارثقه الحدم به ثم رى بشك مرعوب فكيف يجهب
صورته في احبار ذلك راحث ينظر اليه سحبه قود حقيقته سمكن في عبيد مؤن حرس
حيل ر شبيه الانسان المنجول هذا يدرس وجه بشك الموحود في الحسب الآخر من امره
ويحاول يفهم من يكون ثم يد يحدث هناك في المرء ه لا يمكن يحدث على
لاطلاق.

رى في الامر قطعاً من القود الشبيهة بالإنسان عره في حده نفسه راحب القود
بأفضل بسلام شعر احدي لشجرات الأثريه، وناقراً ه كانت تبدل قيم بينه الأسوات
مصدرة من حمره تردد على نحو مدجج من نعل العده ونشرهيب وفي اللحظه لتاليه
قصر الى المرح وحش هائل بنيب كاسيف واقص على بشك المشاب

رع وهو يقصر مرئداً عن المرء، لكنه عد مرء حري ليشمل مكانه السابق شاعر
برغبة غير معدة في أن يشهد التتمه وما هي توالي

راح بشك الآن يدرس مدح ذواب العمل اليدائيه العص الحصره والحجر المسبون من
طريقه والمعد في تغليب حث الحيوانات المقتوله شعر تمتعش عظيم لعرفه العالم وزعبه لا

حدود لها في تطوير ذاته. أراد أن يكون أقوى وأكثر من بدء قبيلة كشمي الشعر ما عذب
الآن تتلوى من حجرته أموات متفرقة غير مترابطة، بل هتافات نية تهرس سرتي. ومجموع
مقاصد العظيمة سر بشك وثقة على درب إهلاك العقل. وكان هذا معدنًا

باسب المرأة لدهشة شه في المرحلة التالية من الارتقاء سر بشك يشبه الأساس
كثيراً بغيره وحب المكبر بكل ما يحيط به اسفل الفاس الحجرية والعصب، وتعلم
بدهشة الظهور بظهور الحيوانات المتوترة وواج يرسم على الحدباء يملأ الكلب

حدث لاحق فقرة حرة في التطور تحول بشك إلى قيسر حقيقي على العبيد ولم
تعد تحبهم الوحوش المعتربة للزينة. بس مع أبناء قبيلته الأكواخ واصطفاة هيئة الماموث
مستعدين الرمح والمقلاع. ورج الكلب وتعلم أيقاد البر كان ذلك قمة الارتقاء الحقيقي
وأحبه بشك شجاعه لعصر الحليدي متلف بجلد الفراء الذي قلته. وضدت إلى حديه
امرأة جميلة تنتظر قريباً مفلأ

لم يرض رب تحول إلى لاسر المدحمر سهلاً. فقد امتد عبر الحروب والصراوات
طبيعية وجذعت الأمراض المزعمة والهجرات الطويلة عبر قنات بضملي. وما هو قد
اكتمل أجراً بشر بشك يوريف، قمة ارتقاء حسن الحيوان العقل، إلى نفسه من علم ما
وراء المرأة العريب وانقسم ظاهراً

« يا للعجب، - وهذا ما استلذع قوله وقد انزع كل ما راء وعشه

هز رأسه معزراً إياه من الرؤي، وهذات الصورة في المرأة واكتسبت خلوعها الأصلية
بعتارة حتى لأشبه المحبلة به سارت بعد الآن صعب كذب في السيق - انهليل والحرارة
مع مشحب الملايس، وبب الدحول وحرارة الأخدي ضدت تجري وسف هذه الأشياء كنها
الهيئة اليومية الاعتيادية التي لم يكن ثمة أي هروب منها.



حسن السلك الأبيض يرحب في المقلاع، وقد ملأت راضته الشهية الشقة ككلها بقي حتى
تقوم زوجته من العمل أقل من ساعة.

راح بشك يسيّر بعد عوار حكمه العالم الموهبيتي من ككلوع بعد ن علانسه
لشادي السيلاني المرفكر : جلس على نحو مريح في الأريكة هرب مصدة المجالات. بدت
تكشف في دهر يوريف شيد عشرين : وصمعة بعد سمحه اللوحة الهللة لإعدادة تنظيم
الأرض. وقد ملأت هذه اللوحة حق روحه بحر : القصور وشرت في رسه فكرياً لم يسبق له
أن احتيرها بجلته بعد ارتقاء. أعاد بشك قراءة مضاعف أعجيبته وصمعة على الفهم. ساهية

في الموضع إلى المسمى الأعظم للمصنف لشدّ حوله أن يرسم في معيّناته كل ما كتب عنه
 تبين بصفحة مخطوطة، وحمله سوابب التمثيل غير المقتول هذا يشعر دلّجته الدّولية
 معمم بشكك قنّلاً - عه هو ما ينبغي أن تسعى إليه التّجميع العتاللي الذي لا مكسر
 فيه للمصنف لادري، والذي يعد فيه الجميع شعبيدا حسوما وحشهم المحدث
 وضع يوريف حاسب التّكذيب المدهل وزاح يفتكر بالاسفتح الذي وصل إليه من الحوابب
 بكال

- يتجّ أن أساس العمل والعلم هو قومه الارتقاء معمم همكدا هي الحال وهذا امر
 بمعمم ومفهوم

التّجيب المصنفه على معمم معمم حتى يحوو روحته وأبسه فامتلات روحه بسور المصنوع
 وحبه لادري يراه مع سريفة و ن يمدتهم ويضمهم إليه صف قوب تدفكر تبهوشك
 حتى مكاست في سن الرصدعة، وتدكر ضيف قدست نغكر بدعته بعهمهم الرزقوين إلى
 والديهم وإلى كل ما يحدث من حولها

اقترب يوم الاجرة الأول من بهيته التسنّيه العليهمه. حاسلاً معه إلى مجهل بعد
 لاكتشافات والهموم كهمه وانصبت رجحه المودك التي لم تمنح عنى الرغم من كل
 شيء على الصوان، وسعى دشتك هذه كفي لا يفتكر به لأنه كان قد مد يتوق بشدة إلى
 حياة جديدة هادئة يستعقب بلا شك أي إنسان محب للعمل.

الضجيج

□ علي أحمد العد الله

انتصب النهار وما هدأت صرخة المكس بل تجرورت السحابة إلى الشرق فقلعت على ضجيجها حتى لم يمد يسمع أبواق المسيرات التي تدير فوقه لم يخن هذا الضجيج دألم الحصور وإنما يفرده به يوم الخميس دون يوم الأسبوع، فهو موعد بوريج موت الهلال الأحمر على ميجري الداخل

لم تكس شيعه التي جبرتي زوجتي على ارتدائها وهي تدفعني خارج شيب البيت السدي اسكنه عذيمة النع فقد كذب الشمس تصب بدم عصبه فوق رؤوس الجميع لكن - لقيمة - لم تلج إلى مع حسدي من التفرق لدرجة التصفيت ملاسي بملهري وب انتظر مع عيري بصع كهلوات من الأرض والسكر والبرغل وعبوث من ريت عبد الشمس

كان مكلف بعداد قوائم الحصور قد يؤن ببيت مطاقتي الدليله قبل مدة وعشاسي وهو يربط على مكثمي برراج أسمي ضمن القوائم عبد استحقى المعونه بعد ثلاثة شهر بعد ذلك قلت له على الفور إن المدة طويلة جداً وإن مسرتي قد تموت جوعاً إلا أن لم يمض الله برحمته

حرك المكلف ربه يمين ويسراً عدة مرات ثم مد أصبعيه وحرر يده قميصه عن عنقه التي انتصب بها من شدة التعرق حين يبصر لون بشرته حلافاً لسمرة داكنه تكسي وجهه لذي كسك كفت اللحية والحبس، ثم ينثر الي وهل وهو يشرب نحو المصطنع في رتل ملويل مثلك مثل ككل الناس لا لويت عقي إلى الزواء وما رلت واقف قبائله قلب نظري في الوجوه لمعده الكسحه، من عرقه دلموس والشفه مثلي وتركب بصاً من المعونه مهم عظمه قلى سمه رفق جوعهم، ولن تشبع بهمهم

مصيب اسحب مرفق يكفل صريفي قهر واستسلام رعم حصولي على موعد لاستلام المعونه الأمر الذي امصصت مي منه كثيراً، وقالت باستغراب ثلاثة أشهر أتم طافأت

راسها باستكسكة واحدة بالأمر الواقع: أما صرح يوم الخميس فكسب تنظر الى ووجتي نارة والي نارة عينيها الصغيرتين وهي تدفعتني من باب الشقة عيس يملؤهم الأمل ويحدوهم التفاؤل بميممة تمد رفق الجوع.

لم يكن حديق علي بنظره الضيق عينيها لعدم لسجيتي لطلبيها بالمبدرة هورا لتسجيل اسمي ضمن مستحقني المعونة منذ حطبت اقدامي مع كشيور من المهجرين راس اندمهم، لتعني بجاهلت هذه العنزة وكعدي عيد ما قلته لبي حبيب نبي ملك ما يسد رمق شهر وقد يكون عيرب حق ما لدعوه ولم به وقدك بصحكة المعجزة التي هجنتي به قتله عبد عند الرغوف يثورة مشوه وهو مثل يعلق على المتاجر من الجيور عن الالتحاق بالسر من بداية انطلاقه

كسبت سر الى التجمع واد قع نفسي من المثل لا يصيبي لتعني كسبت جد في كلامهم ما يثرب الحقيقة ان لم يكن هو الحقيقة نفسها فلو لدعني لكسبت الآن على وشك استلام الدفعه الثانيه من المعونه، لكن سرعان ما خرجت نفسي من وصاء هد الحاضر ورجع من حطواني نحو ساحة التوزيع حطوات مهددة كعلم المعودة ممملا به وجود الهلال الأحمر على

سير وسوني يراعي بداحي كصهيل حصن بعدو في المقدمة متقدم على اقاربه بالرغم من نبي كسبت حر مسدلا بلاسيقي يرحلي بتطلعت بعض حراته هادق حطوي حتى عمت كحطوات عاجر لا ينوي على رفع رجلي عن الأرض واحترق الجميع المتراكم بهو فسي كارهه لا يابه الكفل لرتقه الفرق المنتشرة ككالوده

لم يكن الصبح لتهد رعم الصراخ المتكسر للضمح على الأمر حتى اسري خدعم يصرخ ويشتد ويهدد بهوف دوري المؤر به ان لم يلتزم الجميع بالسمت لم يدهب وعيده سدي، فقد سمع الجميع ولم يمس احدهم بيمت شمة ما خلا صوات الأفضل الذين لم يدركو عواقب صراخهم.

ما قطع هذا الموقف ككيدان حرب اندمب الساحة مع جسد هؤلاء المهجرين منذ بواقدهم من كفل صوب كسبت بحرف اليوس والجوع، فتخلت عن بقي لديهم من ماء الوجه وهي تقف تنظر سلة غذائية

مع ككل ذلك فقد حمرمتي وثه مصر عاهره واد قع بدوري تنظر وللهرب من وطأة ذلك رجما بحث عن المكمل الذي يوس اسمي لأقدم له شكري على تمصله بتدريه لاستحق المعونه هذا اليوم، فلم لح له صلا يطوف من المهجرين، ثم رحت سأل عه من يصل اليه صوتي واد قع بدوري لكن عي قد ضعي الصجيج على تهف امره على داهد التوزيع

متعطيته رتل النساء الطويل علته تحظى بعوضة لتتلام المعونة متجورة عبره من السماء
بواقفت منذ الصباح يجهدن للاقتراب من الدفء

لم يكن على وجه المرء الذي لمحه الشمس ان يسكن بسهولة بل سارعت و خرجت
وحاجه ماء وسكنته فوق ر سها ووجهه هين عذرايب 'كثير من دي قيل وظهرت اسفداد'
مستقل المظير للدخول في مشاجرة جامعية إلى يوم الأمر

من محضد من اندعب شدة محذره ايده من تحطلي دور النساء نلواني يتخلون منذ
يصبح لكتبه لم تلق تجرد عند ذلك اندعب الشدة نحوه هدمعنا ارقوس والعيون
نحوهم وقد دخلت في مشجرة حميه وقد صعدت كفل جهود حد الفين القنمين على
توزيع في فك اشتباكتهم همد مصكف إلى الحلف وتركتهم تتبعن عراكتهم عراكت
لم ار شبيهه بين امرأتين؛ إذ اترعت كفل منهن حصلات شعر الشبية وان كان للشبية
الصيب الأكبر، لكن المراك استمر دون هوادة محولة كفل منهن الليل من لثنيه بأقصي
ما تستطيع.

لم تكن لمرّة تستسكن ولم تلبس بل رعم من تقدم سمه بل قاومت ببسالة جددي ثم بعد
يمت ما يحسره وداغت عن مضطه المتقدم مبررة مذكته العنلية نحو السدة بيد ومذاهمه
عن مركزه ناليد الأخرى بضل مذكته تركه فرسه للشدة في بيل حوله و أكثر مقابل
تسلم بمذقتها العنلية لتعتم ويسلم من حبه المعونة

لم يكن الموصف بالشورى والذي تحور المتين عمه وهو المصكف بهذه التوزيع ليرضى
سلك فسرع إلى جدتهم نحوه والتقف مذكته المرء وطلب مذكته الشدة وصرح بهم ان
سمت وراح يدقق بيدهم بدقه ثم مر لكتل منهم بمعونة ثم تملول بجسده خرج
لمافدة يدفعهم ويقول انصرفوا!!

كفت سبع بعيم دامت بحبيهم وهم نصبر ر سيمهم كفل منهم على كلف الأخرى
وراحت في محب طويل بحرقه

أول مرة جد نفسي ككتشف هذا العلم ومزارنه!! تسهل عدا فعل هذا؟ وما اندي
جده بي إلى هذا المكسر؟

لم يستطع الوقت كثيرا في اجتياز همومي إذ نعمت كمن يدفع نحو يوم جديد ،
هو حدث بمسي مام المائدة ولم تذكر كيف مددت يدي نحو الرجل المستتي ببذقتي
لعنله . فالتقطه بحمه وراح يدقق بيده . ويامر العمل المكلف بمذولة المعونه كي يدفعه
إلى دونما إبطاء

شيء من كلف المصير كوصفة صوء عمرة كوصفة حمى سهره لم ير كيف ولم
ومتى حصل ذلك؟ لكني عندما انتهت كفت كلف بصر على كلف اندفعت خرجا متصر

مكتلاً، ينطعم بصندوق كروتومي، جمل معتواه وكيم من الأرض فوق ككتي. كك لم ينكه
للمتجمهرين فوق الدرابزين الحديدي للساحة ككت لم. شبه لتعليقهم التي بورعت بس حاسد
وعبور. فقد 'مركب' ان الوقت لهم ملائم للرد على ملك وسيله 'حري سوى متابعه الاندفع
والتقدم خارج من صبيح الحضر.

في طريق عودتي ورمع شعري، انعميه لم. وهو جهداً، لتقبل من حي لآخر محادثة ان
صبيح متلبس حمالاً موهبه 'لهازل الأحمر' التي صيغت هبعت عنها انميل في مشيتي
منوباً يهيب نارة ويسرأ نره. حري حين تعثر قدمي ببقب جذوع شجرة معمرة صابنها
قدومه متشقلب وتشتت عمنه. وجدعه الصمم ككاشلاء عملاق حويح هويب يوم 'حمل
رحماً وتحب برعه لم' در ما هي اعتدك مسرعاً، 'مكتب' للصندوق الكروتومي مجدراً ثم
اندفع 'حد الشيب' هزمى بكفيس الأرض فوق ككتي وانخلقت عبر به بالفيون التي انجحت
بحوي.

وترامت عند وصولي إلى البشة صوات 'لهازي' ككاشيب مبعثرة لم تلتب لكفيس الأرض
فوق ككتي. بل راحوا يصول يتشددون محتويات الصندوق الكروتومي
في التي راحت يعبه الحمبرن منظر التي يمودة واتسمت ترسم مريف من مل إلى ان
هيملت بظروف قلباً، فتعيرت ملامح وجهه الوديع وذهبت الانسجامه عن تعرف ليجور
وحجبت عياف بحوره. ككت بحث مهب حولي هيم غير ملامحه التي ان حسست بدهه
سحيبي بين 'صباح قدمي' هجولب نظري بحوه ككر الدم البرف من ركيتي قد وصل إلى ما
بين أصابعي، فاختلف ببقب التراب المتراكم بينه. ابروي فمي تنسبه انقصر، وراح الألم
يعدن من الحرح حراء تعثري مستسلم لأصوات ذبيب الموت الذي يحصد الجميع في الحارج
متشتر فوق زمن بوم موت لا يعرف هدنه حتى لدنض لصعيد ليس نمة من يجيب عني
ككل من يتداهن إلا ما سيجعله الأهمل من دبح وقتل وتشريد ورمز وشيح 'في العلويل
يماز أوجه البيت لا شاهد سواه.

حب على الهاتف!

◀ أكرم شريم

كان جهر الهاتف مرمره يشع بلحبه، تكمل نظرة الحبيب الساحبة التي تتوغل مشاعره تجري في الدم، وتروح تمرح على قسدت الوجه كظلم سمع صوتها تريد أن تحدثه فيراه وقتها كظلم يراه من صوتها حتى تصبح كظل الحركات في جسمه مثل عينيها تحب! ويشعل في سوره بسنمرار وهو مستلق على سريريه من بين تحي الى جهر الهاتف هذه الحلاوة حين تكون هي؟ انه حب حقيقي اذن وقد عاش في قلبه ككل هذه المسين ولا يران يمشي ويستشر في نهة بيته وحيدته ويضئ مثلاً في دمه على الدوام ويحرك السعداء في ككل بحانه وعش الدوام يهبط وفيه ككل راجيح لمصكبره!

وتتحكم به صورة الماضي البعيد الآن فقد عرفها صبية صغيرة وحلوة وسر، وهو في العشرينيات من عمره إلى أمه وككها هي العادة عتدت وفي بلاد وحياتنا الأسرية المترابطة وحضق لها ولعله لقلب المسك بلحب ككها ليجدها على حبه صاحبه (ووافقت الأم وهي تظن انبه بدهشة الأمومة المتقصصة والمصممة وككها لا تزال والفاقة وهي تريد أن تمسك ومن دون أن تتقد: هذا المقدان الذي تسمى إليه، فيصر له بيت وامرأة وفضل وتعد وهي كحب أن تمسك ولكن من دون أن تمسك! وذهبت مه الى مه، واحتلمت مه مع مه، وحدث لمقدان الكبير!

وصارت الأيام والشهور تمر والحب مسر على الهاتف، وتمر بمره السموات وتمر والحب يمشي على الهاتف، ويروح كقصص الحب صداقه حب عريضة وعلى الهاتف، وصارت

تحكي له كل ما يجري معه في بيت روحه - وعن معه و حوته و حواته وقصص كل يوم وحوادثه ومشاعر كل يوم وأسيائه فكيفه متروجة وصادقة الحب مستمرة وصادرة بشكل له وهي تحمله وكأنه معه على كرسي الحديقة حيث كنت يلتقيان ويأتي معه بالسيدوش أو المواقف و الشراب المثلج وعبوة الماء الكبيرة وتحمل الحديقة بهم عروسين معبين دائم حتى بروح وانتهت عراض الحقائق ونحو الحب الصديق إلى الهدف وكان أكثر ما يهيج في هذا الأمر والوجدان به لم يحول مرة ن يمسها في أي مكان ولا حتى في زاوية المظلم الصغير وهم يبدآن اللحظات والمفاجآت حتى تنتهي سمة الحب في هذه الزاوية ولا ينتهي.

واستمر البحر من الكبير عده بعد أن تزوج حسب رغبة هليد واستمر احترامه الكبير بصفحة لحيته الروحية إلى ن حبيب وهدف هرج وكيفية حبيب له! وصارت لقاءات لهما قليلة ولكنها غريبة ترمس في دفتهم وحلاوتهم عن قلوبهم وما يشوب من حرج في هذا الحب من حده الحب سبب ذلك الشيء البعيد بينهم وكفانه العشق الأخلاقي والمستحي. والهاج، ولكنه دائماً يعود.

وانتشر في البلاد خبر كبير! فقد تزوج وكسر عرسه - وكلم حبيب ذلك ولا تعرف لماذا عرس كبير وشهير وفي مكان صغير وشهير فقد حصره قوم كثيرون، ورملاء كبير وعنى مستوى البلاد، ولغضه من لب وقتهم سميت لو استطيع ن دعوك لأن كل من حولك سمعوا بك من هذا ولد! فقل قلب لمسه - مدعوه - وقد حصرت العرس وهي تمشي على ترسيب حول البند العلي. والمصير والمردان بكل الألوان والأفراح، وهو حتى لا يعرف أنها حصرت عرسه! ولذا يقول له ويرجعه وهو يعرف ن عرسه كرس العتدات الكبير وعرسه كان لعمدان الأخير وبعد تسري في صمها وكل واحداه هذه العبارة السخنة دائماً حكم هو محترم وكبير هذا الإنسان!

وتصير تربي ويحرص وحب وما أحلى فرحها بما أنجبت وكلم كان يفرحه ذلك أيضاً! ما هو وقد حسر في بيته روحه وقد يستقبل صوته في عياله فيصير يحرص على تحديد الوقت وهو يعرف جيداً به لا يستطيع ذلك بشكل دائم وسليم

وبمر سنوات طويلة وبطيبة ولا يلتقيان وكلم يحب لـ ن يروح وهي تشكو له! وكلم يحب ن يراها في صوبها يصح فيستقل إلى الهدف الحوائج، وهو يحرم بل يحضض من أبيه عيار، عن عيارته المبقة حتى كانت عربة مثل صغي ذلك على صدره. دخليه إليه هذا يفعل وحده هذا طلي الرائع وكلم دائماً تقول له صبرته الحسنة غير المحطة!

وكم من مرة مر على كل قتلعه في جسد قبل الرأى على الهيثم وكم من مرة شعر بأنداه حين يتقود دفة في سريه ويرد حين تقول انها شعر بليد وعلى الهيثم، وكم حب هذا الحوال لأبي حين استلح أن يقتل اليه وهي في عملها هذا الحب لحول! ولكنه كان صعب من الهيثم الأرضي على الرعم من كل ما يقل عن قدراته الحلويه والدولية ومدا يهيم هو من كل هذه القدرات وهي تكاد لا تسمعه من صوتها الا هذه الكلمات المبرية في ثناء عملها في مدرستها؟ ومدا سمعده كل تلك القدرات الحويه والدولية إذا لم يسمعه حرة الرأى والمشاعر والصوت؟ ورا حب السبوات ترعص وتو في روجها وقدمها التعري في الهيثم ثم في الحديثه اقدم اليه أكثر من عشرين مرة واحتلب مع روحته وانصلا، وكم ساء ذلك من حل ولديه اللذين يعرفهم جيداً وتحبهم كثيراً وتذبح كل احدهم وهي لا يعرفهم! وعدا حيرا عريس بأبناء ومستقلين ولكن مع وجود الأبناء، فاسته تشعل حفل ديف من حولي وشعله ويتبع حبره وولداد وحفل ما يلزم لهم ولحينها ومزاستهم وهم عند مهم من رعيه ودعم وحب قد سح الأهم في حيه وهو يتلوهب منه طفل حميس بمرغ الصبر بعد هراعه حتى يراهم، ويبقيس بعده ومعه في البيت حتى مساه الجمعة حيث يذهبان وتذهب معهما الأيوه السعيدة!

ويكون الحب الى الهيثم هذه المرة عوده الصغيرة والأخيره والدائمة، فقد بقي وحيداً في بيته العرب وحينه العرب ونقيت وحيد وعزبه في بيته الممتلئ حتى الزهوف وجواف السقف بدمته العاليه والحلوه وأوحده والتي صارت تشعل حيراً ضاهراً حتى في حوارات هذا الحب بكبير عن الهيثم ذلك ان اللقاءات صارت قليلة وضعيه التحقيق فلام معلمه وابنته معها دائماً وحس في اسرني وفي عره يومه، لا تستطيع استقبال الهيثم فيه الا إذا صكت ابنته خارج المنزل تشتري وتوزع عند رهيقتها ذلك ما سألته وتسلمت معها كثيراً إذ ما جاء لها رجل محترم وبروحه وهو يحب استه ويراعه هل تفسل؟ فتقول استه واثنا وبكلمته المزعجه والمثله من هذا الذي يريد أن يسرق مي مي؟ ين اذهب يا! ومدا أقفل إذا اخنوا متي أمي؟!

وكان هذا هو المحر العمي الكبر الذي يومد الحب دائماً في وجه هذا الزواج ولكن الهيثم عد يطلق من بعده اليه ويشع في وقت خروج استه وهذه المرة بأصدق الحب بل والحاجة إلى هذا الحب وعادات الحياة حيراً الى هذا الهيثم الأرضي هانف الحيد وبكل حرية وسعادة بصرف هو يستمر محواً من ثلاثين سنة وسبوات حري ترعص وراها

فأجاب له مرة وسفكر فحسبته يذوب فيه هذا الحب على الهم لا يجب ، ولا ذرا ،
ولكن يجب هو خير من هم فقير يدفع عنه ، هرجته ألا يعمل ولضقه استمر يدفع عبورها ،
وما حل على هذه الصورة وكما ، ورقه من الألسن ، ورحته مود حري فلم يفعل هرجت وحبها
توقف!

وقال له في أول لقاء لهم على الهم بعد ذلك ، رسلني لي علامة فأعرف منك مريد
محدثني فأهنتك وذلك مثل صباب هذا الزمن حتى يردن ن يحدثني مع الشباب دون ن
يدهم أن نكلهم هرجعت لأنني لا تريد ن نكل عليه وهي تعرف هموم الأب المألوف عنده!

ومار في مشدود حيرا وضعه في مشدود وفي كفل وهما مشد ن تحب ومعتق ، ويحب
ويشوق بل ويمس ويدخل يده في كفل ما يشد من عصاه جسمها الطري الرائع وكفله من
لحور و لمؤر ولا تدع أبدا بل نبي قد نبعده في نكل الأحساس بلحرره والحركة وكما
يريد ، وهي تنتمس له جسمها ككما يطلب ويشده!

ويستمر الهم يفعل في هذه الحبه ويستمر يعيش معه ونه هذا الحب الحقيقي
والكبير وعلى الهاتف!

جماعة الكهف

□ يونس محمود يونس

رغم كثرة الدردن التي ترفع صيحتها نحو الأعلى، تعلمت من ابن خلدون كيف تبحث عن الحقائق المنسية في سرائيب القصص الممهلة حذوها وبن العزوات التي اختبأت مدينتها على مرّ المعمور حملت حبوبين وهرمين وفي كثير من الأحيان جهلاء بأصولها من الرواة فقد سطرُوا على حاضرتهم وحضرتهم، بدلولي الدم و صهوا عليها إلى أن اشتهرت مدينتهم بموطني المجاذيب.

وفي حين كتبت أحول جميع هذا التاريخ معتمداً على الحكايات الأكثر شهرة في المدينة، فاحسني حفضه لم يهين عليه 'حضر من يوم واحد، ونقول الحفضه إن جماعه من الذين انتفضوا على حاكم المدينة قتلوا ضلماً في العشرة من عمره، ثم مسروقه و'رسلوا مسوونه من ككل فصائلهم ليعلم منهم رحيل الحافظ بقتله، ولولا مه 'تي شاهدتهم بعيههم لمجرب حملتهم.

هذا الحدث المزعج وصفي مدم عوان جديد، وهو القدر الذي لم يلق اهتمام من أحد، هلم أشي سرهفن ما صرفت الانتباه عنه بعد ن ريت السهافة الذين كذبوا حتى الأوس مسبيين و محتئين لا يعرفهم أحد ولا يدكرهم أحد والموصى التي حدثتها بمجوفهم لصلفة جملتي ورقبتي الذين يقيم معي غروبين وخلفين.

ثم مضت أيام ونحن معتمد ن السببه ن يركب على قيد الحية، ولولا ضوء الشمس ندي نسل إلى محبت ل اتحدث قراراً بعبء المدينة قلب حرجب من الحب سمعت ربهتي يتحدث عن الليالي والأوراق التي تركها خلفها، وفهمته من حديثه أن وجوده في الشارع قد يشكل هرسه لئ إذا عرف كيف يتعد عن أصحاب السبوقه ثم سمعته يتحدث عن نفوره من ككل المقالات التي حاولت الإحاطة بهذه الظاهرة الغريبة آنذاك ككس الشارع خالها إلا من

أثار الحزاب ما حدث 'فكر من دور ن غير رقيقتي وما فكر يتنود به 'ي اهتمام. لأن اهتمامي برخص في تلك اللحظات على السيرة حمده الكهف الذين عينا عن الألف من يريد على الألف عدم. بعد ذلك حظر لي ن 'فكر بصوت مسموع هقلت محدثاً رقيقتي

- أظن أن الكهف مجرد تعبير مجازي ووجود في القصة الدريحيه يمكن النظر إليه بخلاف من دلالة الرمزية، لأن اجتباء الدس و عيشهم بخلاف ما يربون من ممكن من دور الحداثة إلى كشف. والدليل على ذلك هو هذا الحماس إلى ما صبي السيوف من ناس كانوا حتى الأمس يتصرفون بصورة طهيمة تماماً

فقال رقيقتي

- أن هذا التصور يبدو متعب ولا مبرر له فكيف به يشغل اعتداء على لقمة التريحيه لأهل الكهف.

فكانت عن المثريفة الأمثل لهم هؤلاء الذين استلوا سيوفهم في زمن لا ميس فيه للسيوف، ولذا السيوف؟ و من فكروا؟ و من فكرت سيوفهم؟ وما عن تريحيهم وثافتهم؟

لكن رقيقتي عد و فكدر على موقفه عدداً ن ما قلته مسيه بحق أهل الكهف بطل نقصه الذين هموا من حاكم جدر فسعدم الله في التعمي ثلاثته عدم وعدم استهظوا اعتدوا بهم بموا بصح ساعدت فقط وتكفي يجرني من هذا الجدل فان مسترعد

- عدم حرج إلى الشرع 'حدث 'فكر إلى 'من يهرب؟ وإلى متى يفس هرب؟ فهل فكرت بذلك؟ وما الجدوى من هروبا إذا لم يملك طريقاً آمنة؟

فقلت موضعاً رأيي

- فظن أن هؤلاء المياف يعتقدون بقدميه سيوفهم و تمت نعم أن الإيدي بقدميه هد سلاح الصديق هو صرب من الحمون لذلك يحب و تحب رأيهم الآن ربع يستطيع أن يراهم ذات يوم في مجبر حصه لدراسهم والكذب عنهم. ما ن نركضهم يديحوب كالحراف هذا ما لا أستطيع أن أتصوره.

- هذا يعني أن كل ما يشعل في هذا المشهد السورياني العجيب هو عملية البيع.

- نعم هذا ما يشعلني. ولا بد أنك رأيتم وهم يذكرون قبل أن يديحوا ضحيتهم. هذه لشاهد نحنا إلى علماء بقن كبير وليس إلى معلقين سياسيين من مثل الديك الأصلي أو ذكر البط. تب تعمي حتم

- أجلي ذلك، وإن كان ما تقوله لا يحمل جدياً

- المهم نبقى حية

- نعم يجب نبقى 'حية' و نحن ن'فكرت تتطور بين لحظة وأخرى.

- هملأ اب الآن فكر بصورة 'فصل' وم كب شكوك منه تصدع كثيراً مقاربه به
يتخلط على 'يدي هؤلاء المحدث مع ذلك سوف يبقى مع' ولن نحاف، بل لا بد من ن
نكتشف مرأ ما لكن لا تنس بي تحدث عن جمعة الكهف الذين بموا مع سيوفهم ما
يريد على الألف عدم تذكر ذلك وتذكر بهن' ن'قيمت لا تبده قريبه وقد تكون بعد
من لوح الأعوام التي نلصق فجأة في شدة هؤلاء الذوم الى مصح - تمت هههه

قلب ذلك و ب 'مفكر في شكل هذا الترخيص الذي حدثت على هؤلاء مع ينهي بأن الجواب
قد يكون بلا معنى، وإن كان لا يقتضي على قدرة الطريق.

عمل وطني

□ أحمد علي محمد

كنت قديم في القاهرة لأبوية الشاعر الصغير محمود درويش، هتمت إلي صديقتي من الاسكندرية ممرى بوسفي واحداً من محبي درويش، ثم عرض علي أن أقدم محاضرة عن لشاعر المقعد بهذه المناسبة، ولم يدر لي مجالاً للاعتذار وقد هب ككل شيء لانعام ذلك ثم قال

- الأمر في منتهى السهولة واليسر، فقد بحثت الأمر مع عدد من مثقفي الاسكندرية وهبات للمحاضرة وم عليك الا التحضر، وسوف يقوم السيد متولي باستقبالك في محطه سيدي جابر وسنكون في انتظارك في مركز الأنشوطي

- ولكن لم يسبق لي زيارة الاسكندرية، هذا امر وامر آخر فهدد محاضرة نحتج الى تحصيل، عظمي وقتك كهدف لأعدادك، حياج سيوعاً على الأقل

- الأمر لا يحتاج الى تحصيل فقد رددت محاضرة تلقائية لتكثير الحوار حول ادب درويش وشخصيته، وت ستد لاداب ولا يجررك الكلام على هذا الموضوع

جمعت بعضاً من أوراق كانت تتناثر على الطاولة، ووضعتها في حقيبتي كقيمب امني، وخرجت متجلاً الى محطه رمسيس وفي بيتي النوحه الى الاسكندرية، ولما وصلت الى محطه كان النهار قد انصف فحدثت الناس قد عيهم الانتظار فتوجهت الى كوة التذاكر لأحجز مقعداً في القطار القادم ثم لم السمر شاملاً، وم هي الا دقائق حتى جاء القطار فهبطت لناس الى الأبواب وكبوا قد اعلوا جميع هتافه مع مناعهم حتى بات من انفسير ايجاد موطن قدم فيه، فأحدث ستملح المواقف محاولاً التسلق مع من تسلق، وقد دفع دفعاً الى أحد أبوابه، وبمازل الرحم الشديد والتدفق المريع وجئت نفسي بين جماعة من النساء والأطفال في عمر القطار، وقد حدي الدهشة وب حول التخلص من يد كدات هذ معلقت من تصميل ثيابي متحسسة م بمكن انتشاله، وقد تحكمت القبض على حنطبي لاسي

صكت حتى من اليد قد تمسك فيه فتكول جولو سعري وبعض الأوراق المهمه، و حيراً تمسك
من ايحد مقعد يجذب امرأة عجوز، فسألتها

«كم من الوقت يحتاج هذا القطار للوصول الى الاسكندرية؟»

وعفتي ببطء تيمس دهشة واستكفراً ثم قالت

«هل أنت غريب؟»

«نعم هذه المرة الأولى التي أسافر فيها إلى الاسكندرية»

«رى عليك ثري وكنت توسك ان تستل القطار الاسباني لأنه سريع ومريح صحيح

لك ستدفع لو ركضت فيه «رمي جيها» الا ان ذلك فيه يبدوا لي لا يشغل عينى واحد
مثلك.

«عسى كل حال نصيبي ان ركب في هذا القطار» فمضت فأنك انه في النهاية سيصل

به إلى الاسكندرية.

«ست يجبل على نفسك يا سيد، وتكون ترى في هذه الرحلة ان تمت سلام، ستال

ملك وليس بعيد لك ستري في ستراد في هذا القطار لأنتك وأحدك وسيكون ذلك في
عناية المراه والانتد

«لا بأس فأت أحب لواقف العريضة، ولكن ماذا يمكن ان يحدث عند باب مراد في

قلب القطار هل من المفضل ان أحداً سيضطرب الى السور لمكمل الطريق سير عسى
الأقدام؟»

«لا ولكن قد يتعطل القطار ويهت في وقت في المراء»

«ويعد ذلك ماذا يمكن ان يحدث؟»

«لا شيء ستنظف قطاراً آخر يأتي من الصعيد»

«ان سيصبح لوهم من دون الوصول في الموعد المناسب لاتعمد حاضرة، فلم تر ما

الذي منفي من الاعتذار، لا حول ولا قوة إلا بالله»

به القطار يفرز زهرات متقطعة، وصكت سمع اصططكك حوافه بالسكة القذرة التي

تر تكتمت فوقها الميت وهو يشق، كحشرات مذن يشق رمس ميتة ثم أحد يرحف رحت
متخلف نحو الشمال من دون ان تلحق به قطع مسافة يستريح بعينيه بالمشر، ثم صلق حيز

صمره مدوية ليضيق بسرعه ثم بكر موقعه، وقد عم الاضطراب عقب ذلك فساقط

لركب الذين وقفوا في الممرات كتساقط الدبيب، وبدت منبهم متفتره في كل مكان

ولا شيء يلم شفتي قبل رباني حمم المحتر ليرحق بالركب فتألاً

- ثم اتعرف حشرتك، اعتقد أنك مكاتبه
- نعم أنا استاذ في الجماعة والسوف ألقى محاضرة عن محمود درويش إن وصل بي الشهر إلى الأسبوعية في الوقت المناسب
- أنا سعيدة لذلك، ونأمل حسب شهر درويش
- هل ست مهمته لأدب؟
- نعم أنا متفرجة في كتابه أدب الأسبوعية منذ عشر سنوات.
- جميل ومذاق جميل؟
- أنا مختلفة وعندي محل بيع فيه تيسر سبب في الشهرة و المواد في نهاية الأسبوع إلى الأسبوعية لأقضي أيام العطلة مع أسرتي.
- عظيم، هل تسعديني للوصول إلى مركز الأنوشي هذا لا يعرفه
- أخاف أن يضيق بي الوقت، فلا أتمكن من مساعدتك.
- ثم أفهم هل هناك منع من إرشادي إلى المكان.
- لا ولكن هناك من سيخبرون بنتشاري في التحفة وسوف يتحقق معك إلى لسانحل الشمالي.
- إذن سأعتمد على السيد متولي في ذلك، سوف إن كنت أزعجتك.
- من متولي؟
- الشخص المكلم بمراقتي إلى المركز الثقافي.
- أين لي تكور وحيداً، ولكن قل ماذا ستقول عن درويش في محشرتك؟
- انكلام عن درويش متشعب ذلك لأنه ريب كبير، فهو ككلم تعلمي قد قطع شوطاً في لتطور الأدبي إذ كسر في البدايات شعراً حمسياً يتحدث بسمة حمادية عزيمة نصرة لغزومه ولكن في حرموا حل عمره غير مهجه ليتصل مع اللغة الشعرية تصملاً حملياً، أشبه ما يكون بالتهج الصويلا.
- ما علاقة درويش بالتصوف؟ حتى أن هذا الكلام فيه شيء من الغرابة
- قصد ن الحظاب لشعري تحول من مجرد إلهة وإثراء الحماسة التي جذبت جمالي تركيز في اللغة الشعرية على نفسها.
- بدت فهم هل تقصد ن درويش في قصته الأحيوة شب علاقة وجدانيه مع اللغة الشعرية

- ليس بصادق لأن الوجدان لا يتدخل في إيجاد علاقة فنية مع اللغة، بل التجربة الفنية ذاتها تحمل الشاعر على إيجاد مثل تلك العلاقات.

- هل تعتقد أن تجربة درويش فادته حقاً إلى التعامل صوفياً مع اللغة؟

بد: 'الحوار يتعد مسيراً معقداً فلمد' لا تلتصق ويرتك إلى السجل الشمالي لتتجهض في حضور اللقاء الأدبي الذي سيعقد مساء في الإسكندرية؟

- هل هذه دعوة؟ على كل حال دع الأمور تسير مصدفة. حين كس همالك مجال لحضور اللقاء من تردد. لقد شرفنا على الوصول أتمنى أن يلتقي مستقبلاً. فهذا عسائي في القاهرة

توقف لتعلم في معجزة سيدي جابر في الإسكندرية. هدفك الركبت إلى الأسوار لتعبر المحطة بهم. وكنا مقطورة من الرمل قد افرغت حملتها هجاء في مكعب واحد. فحسب ذلك المذبح كان قد حمل في عربته ثلث شخص مصر لهمعهم دفعة واحدة في المحطة، فربما و ب شق صريحي بصعوبة في الرحم. وفي الوقت نفسه افش عن رقم جوال متولي لدي مؤقت نه سيتصل بي. حل إلى المحطة، إلا أنه لم يكلف نفسه ذلك العناء منتظراً مبادرتي في الاتصال فنهت إليه فائلاً

- سيد متولي أنا وصلت إلى المحطة أين أنت؟

- الحمد لله على سلامتكم. قل: إن تقب بلصيف حتى تعرف المكان الذي أنت فيه

- أنا الآن أقف قبالة محل اسمه "كلبو جثرا غالييري"

- عظيم صنع ذلك. محل وراك ثم اتجه مباشرة إلى الشمال لتجدي ادمك. هذا ليس فهمهم أروق وينطالاً أسود وعلى عيني نظارة بنية. - إلى اللقاء.

خرجت إلى الحية التي رشدي اليه متولي من دون أن حد له ثوباً، فلم ملح رجلاً قد تدري بالذي الذي وصفه لي ففوت الاتصال به، فقلت

- يا سيد متولي خرجت إلى المكان الذي أرشدني إليه ولم أجده؟

- صف لي المكان الذي أنت فيه الآن لعلك أخطأت.

- أقف قبالة محل للأصنعة الحميصة اسمه اسكندرية - ضميمه فيه مياه

- لأناصف فقد اتجهت ب سدد إلى المكان المعبّر بعد. قد تنترك في الجهة المخالفة، وإلى مكان من الوصول إليك. لأنني مباحث إلى أكثر من نصف ساعة لأصل إليك ولأنه سوف يندارك وقت المحاضرة في حل مجيئي إليك وعموم تستطعن أن تستقل سيارة تكسي وتطلب من السائق نقلك إلى المركز فهو معروف تمام لمستقي التاكسي عامة به قرب

لنقلعة على شمل الاسكندرية مبشرة، واحد من استعلائ هؤلاء السدثين فالأجرة لا يريد
عن ربه خبيثات الى الله في المرتظر
'ومأت لسيده سكسي ومهرت لستته وعيني بالوصول على مركز الأنوشي، فتيسم
مرحب قلب له

- حكم تريد؟

- لا خلاف بيني وملك عريبي

- نعم ولكن قل لي حكم تريد؟

- ربي خبيث فقم

- سم هذا مبلغ كبير سأبحث عن سيطرة أخرى

شوت يدي الى سياره ذبه كس رجل مس قد توب حلب مقوده، فقلب له

- أريد الوصول إلى مركز الأنوشي

- تفضل

- حكم تريد

- لا خلاف بيننا وأمالك غريباً، أهلاً بك في الإسكندرية

- شكراً على الترحيب ولكن حكم تريد؟

- أريمن جنبها

- هذا كثير ولكني مفضل للركوب معك فقد تداركني الوقت

جلست بجانب السائق لمس، وب نهم فسيته 'إددا كثور هرم تكور حلب لخور
وصف حور رفته مشعة مهترنة بشرت مقداراً كبيراً من عرقه، فمأله هل اس من
الاسكندرية فقال

- لا من قرية قريبة من الاسكندرية وعمل حراً على سياره الأجرة هذه، على
عبرت عريبي سوف جوك في جمل من في الاسكندرية، سيقطع الكوريش ولا شك
بك شديته في الأهل المصوية ثم 'عوج نك قريب من مكته الاسكندرية لتتطلع على جمال
هذه المدينة

- رحوك لا يقبل لدي هتوقت يملردي زيد الوصول سرعه الى المركز

- لا نحب الزعم هو نفسه الذي سمعته، والفرق نك متطلع على جمل من في
الاسكندرية من معالم

المعلم السابق من فتحه قرية من حممة الاسكندرية متجهاً الى الكورنيش، ليأخذ
لسار البحري المودل الى القلعة وهو يسهب في شرح قتل بضعه امرئيه على الزبيب وهو
يردد عما عسى عبد الحليم جده قد دقوا الشمس في هذلك فقد عبد الوهاب، وفي هذه الرويه
كان يستجعي جمال عبد الصمد - و ب صمغ دمي عن حكايته الكثيره وفي نفسي شعور بأن
ذلك اسائن الحرف سيسبب الوقت من دور ضلل هلت التي حبس لاحق اسمي لم يدنيه
ملاحظة على ما يصف قائلًا

- ما بك يا ساد لا تشعر بأشعه وبت ترى جمال الاسكندرية؟

- فكيف سأشعر بجمال مدينتكم هذه و ما سادع لك بعد قليل رمعي حبيبي عداً وشداً؟

- لا عليك سادع لك عشرة جبهات من الأجرة المتفق عليها شريفة أن تتمتع بهناظر

كورنيش الاسكندرية

المعلوف على أبواب نوبل في يوتوبيا الهويات القاتلة الانتماء والعولة

□ يوسف الأبطح

نبيل محسن صادرة عن دار ورد للطباعة والنشر في دمشق.

حملت الهويات القاتلة صوناً رديفاً وهو قراءات في الانتماء والعولة ولوحة غلاف للدكتور أحمد معلا مغيرة عن مضمون المهجر في الاسترقاق والتهجير والتمجير المصري، يليها الإشراف الضني الجديد للدكتور محمد حيدر ومن ثم الترجمة التأسيسية الأمية للدكتور نبيل محسن في لغته العربية المعجمة الأميلة وآخرها وليس حراً الاستشرار الأدبية للواقعة للدكتور الأديب والروائي الموزني حيدر حيدر لأنه كان قد أصغر مثل هذه القراءات في سبعينيات القرن للتصميم.

لم يملك بالقلم إلا بعد ر بهيت قراء، معظم إنتاج الدكتور من معلوف في شكل صوب الأدب الروائي والبحثي والمسرحي

أن الأوان لأن أرهق الصوت مالهياً، هاكم ظهوره يتيق من بلادي يهس من لرماد، يخلق قتلوع في سماء بلا حدود، بانسطا للريح جماحيه، يصف ويرف فوق محيطات وشملان الممورة، حاملاً الشرق تزييف وحضارة إلى ككل أصقاع الدنيا تحت جمعه.

أمسكت بإبداءاته غير به للزم الذي يفصل بيننا، تدفسي الرغبة للموص في اقوار عالم ككاتب **كولونيالي** عالمي من بلدي، حمل ثقافتني وتاريخي وانتمائي من الجدور وخلق في قصصه ككوني يضاهي مه الدبب أمسكت بـ(يوتوبيا الهويات القاتلة) في مرحمتي متباينتين واحدة صغيرة عن دار القسارابي يبيروت، ترجمة الأستاذة نهلة بيبور، والتأدية ترجمه الأستاذ الدكتور

لأكون صادقاً مع نفسي أولاً، ومع قارئتي شبيب في شكل ما سأقول.

في العتية الثانية من المعجر الأدبي والفكري للأديب أمين معلوف (الوييت لقناتلة قراءات في الأئمة والعملة، صفحة أشبه بالبيضاء، ويتهك أربعة أسماء علم قد تكون أسماء ولاد و أسماء المقربين إلى قلبه، اندرية ورشدي وطريق ورياد، ما لقت نظري في هذه الأسماء استخدام حرف الجر إني وليس الواو للدلالة على اسم ككل واحد منهم وهذه من المفكرات لتلك الأسماء في اللغة العربية لا يمكنني إلحاقها..

إلى اندريه، إلى رشدي، إلى طارق، إلى زياد..

في العتية الثالثة، وهي المقدمة يسلم المعجر الأدبي أول مقالته عن مودة وطيب خاطر متفتح القول بتعريف الكاتب عن نفسه، أبصرت النور في لباس، عشت فيه حتى سن السابعة والعشرين العربية لمتي الأم، اكتشفت نواسم وديكور ورحلات جليهر من خلال الترجمات العربية، عرفت في فريتي الجبلية صيغة أجدادي أول افراج لطفولة، وسمعت بعض القصص التي استلهمتها لاحقاً في رواياتي، كغير أناها وانسلخ عنها..

غير أنني من جهة أخرى أعيش منذ اثنين وعشرين عاماً على أرض فرنسا، أشرب ماءها وبببدها، يديادي تداعب حباتها تحتية، أكتب رواياتي بلتها، لن تكون أرضاً غريبة بالتمسية لي، فهل أنا نصف عربي، ونصف فرنسي؟

لا بدا' البوية لا تحجر' ولا تتورع مصاصة' مثاليه البوية واحدة، مولعة من

العناصر التي صنعتها وفق تجرعة خاصة لا تتطابق مع شخص آخر (النص ص 8)، يتابع القول في السياق ذاته لعلنا حملتي التساؤل على الأبتسام، من أكون في قرارة نفسي، يعترض أن هذا السؤال موجود في قرارة كل إنسان، من هو في حقيقته الدينية؟

في ولوجنا للنص تجدنا أمام أربع قراءات، يجمع بينها وحدة الموضوع والهدف، وتعمل المناوئ الأول هويتي انتمائي، الثاني عندما تأتي الحداثة من عند الآخر، الثالث زمن القبول الكونية والرابع بمواو نرويص المهد

في القراءة الأولى هويتي انتمائي يهدف بمفهوم البوية منابر المعجر والمطلق وما بين الدية والموهر حيث يقول

علمتي حياة الكتبة أن أرتاب من الكتبات، فأكثرت شفاهة غالب ما تكون أكترها خيبة ونصلي، وإحدى هذه الكتبات كلمة هوية تحديداً، إن جميعاً ندرك دلالتها ويستمر في الوثوق بها وإن كانت قمني بنقيضها بصورة خبيثة (النص ص 17)

ما اقتصر على تسميته هوية هي جملة عناصر، لا تقتصر على الواردة في المسجلات المدنية الرسمية من اسم وشهرة وتاريخ ومكسر ولادة ولون البشرة ولون العيصر، بل هي فكر من ذلك بكثير

بالنسبة للسواد الأعظم من الناس، هي في نظره الانتماء القبلي والوطني والطائفي والديني والمذهبي، والقائمة تطول، سموتر التي يمتزج الناس خلفها في المواقف

تتصامل أحياناً عن الدوافع التي تحمل البشر على اقتراف الجرائم الشنيعة، نتحدث عن جنون قاتل، جنون دموي وسلمي متوارث، همة جموع يعمس أو يباخر، حين يتحول إنسان عاقل وسليم الدمى إلى مجرم وقتل بس عشية وصباح واحدة حين يتعلق الأمر بألاف أو ملايين في كثير من البلدان حين يشعرون أن عشيرتهم مهددة، أو الشعور بانعدام الأمن في محيطهم، لن أجازف بتقديم تفسير شمولي للمذابح ولا حتى باقتراح عجائبي، هاتك لم أجد أومن لا يتحلل ولا بالهوية التبسيطة، فالعلم له مقدرة لا يمكن تلخيصها بسهولة، هذه هي الحقيقة، (النص ص 45).

الذي يستشف من هذه القراءة مايلي، إذا كان البشر في كل البلدان والمعتقدات يتحولون بسهولة الى قتل، والمتطرفون يجسسون بصرهم أنفسهم ككذابين من الهوية، فذلك لأن المهموم القليل للهوية هو السائد وهو الذي يشجع على هذا التدهور.

في القراءة الثانية التي حملت العنوان بعضنا تأتي الحدأة عند الآخر، يتحدث الملوف بسهبة عن مناعة المائم العربي في العصر الحديث يتساءل الكاتب لماذا كل مطهر الفسف وبدايات الموت تلك، هل الألبس لا تتسجم مع الحرية والديمقراطية

من الطبيعي أن تطرح مثل هذه الأسئلة وهي تستحق الإجابة عنها، لا يستطيع سمع الدين يجتروا الأفكار المسبقة القديمة، ويمتثلون أنفسهم مؤهلين لاستخلاص الأحكام حول طبيعة الشعوب ودياناتها

لو طرحنا سؤال على النحو التالي، هل كانت المسيحية متسامحة تحترم الحريات

والمصداقات، يتابع الكاتب أمين ملوف، التعريف على بسمة.

انتمى إلى أسرة عربية تتحد من النجيب، استقرت في جبل لبنان منذ قرون عديدة، وانتشرت لاحقاً عبر الهجرات المتعاقبة في مختلف بقاع الأرض من مصر إلى البرازيل ومن كوكب إلى أستراليا، وهي تقدر بأن، فكانت على الدوام مسيحية عربية منذ القرن الثاني أو الثالث بعد الميلاد على الأرجح، أي قبل ظهور الإسلام بوقت طويل وحتى قبل اعتناق العرب للدين المسيحية.

وكسوي مسيحياً ولعنتي الأم العربية لتي هي لغة القرآن، هذا يشكل أحد التناقضات الأساسية التي كويت هويتي. فالتحدث باللغة العربية ينسج عندي وشائج دائمة مع كل المدن يستعملونها يوماً في حلواتهم بحكم المولد والنشأ (النص ص 28).

عشت الحرب الأهلية في بلدي لبنان، وفي حين تعرض للقتل من حي مجاور، أصبحت ليلة أو ليلتين في قبو تحول إلى ملجأ مع روحي، ومغلي، سمع دوي الاممجات في الحارج سستع داخل ملازم ان لاف الشائعات حول هجوم وشيك بالإصافه إلى اقويل عن عائلات ديت

عرف حق المعرفة الحوف قد يدفع أي مسر نحو الجريه ولو حصل في الحي الذي كنت هت في مجر، حقيقه بدل تلك الشائعات الكاذبة، هل كنت احتضت طويلاً بريامة الجاش، هل كنت رفعت حمل السلاح الذي قد يسلمي اياد ليص

الآخر دون التطوير لتماثله. فكيف نكتسب
مهارة الآخر دون البناء تحت رحمة

إذا انتهى مهاجر إلى بلد ما، وأصبح
جزءاً منه، على ذلك البلد احترام خصوصية
ذلك الواقع، لا إشعاره بأنه محتقر، ولعنه
محتقرة وديانته متفككة، وثقافته مهمشة،
ما يدفعه إلى ردود فعل سلبية، يترص
التقارب الحقيقي من الآخر أن يهد المرء
ذراعيه، ويرفع رأسه عاليًا، لا يمكن أن
يهد الإسس ذراعيه إلا إذا كانت رأسه
مرفوعة، إذا ما شعر في كل خطوة
بحطوط أنه بخير أهله، ويتحضر لدائمه،
ووعده الأصلي، يكون التقرب من الآخر
خاطئاً، إذا كان الشخص الذي اتلمح لعمته
لا يحترم لفتي، فالتحدث بلغته لا يكون
ذليلاً على افتقار وثقافة، بل، ولاء وحضوة
الضراعة الثالثة حملت العموان ترص
التقبل الكوي

يتحدث الكاتب عن خواهر مفقدة لا
تسير بمسكه الأحاطة به، بصورة مرضية
في ذلك التحول

من السهوي أن انهيار وأضول العالم
الشعوي كان له دور الحسم في هذا
التحول، لقد استطاع الدين بصفته ملاذاً
روحياً، وانتمياً أن يشكل مقلة النقاء لكل
الذين تكبدوا ينامسون الشيوعية، لذا
كانت هزيمة الماركسية بمثابة انتقام
للأديان، بقدر ما كانت نصراً للأرسالية
والليبرالية الغربية، وبالرغم من انتصارها
وهيمتها على كل الفترات نجد نصيبها
عاجرة عن حل مشاكل الفقر والبطالة
والجريمة والمخدرات وغيرها من أزمات
العصر

وتترع نحو الديمقراطية، الإجابة لا، يكفي
تصفح بعض كتب التاريخ للتحقق من أن
التعذيب والاضطهاد والدمج قد مورس باسم
الدين من أعلى سلطات الكنيسة، فهل هذا
يمضي أن الدين المسيحي دين مستبد
وعنصري ورجعي، يكفي أن نطرح حولنا
لنتبين أنه يعيش اليوم باسجد مع حرية
التعبير وحقوق الاسد والديمقراطية.

فندما يرتكب فعل شائن باسم عقيدة
ما أيا كانت لا تنهم العقيدة، لا يمكن
القول إن لا علاقة لطائس في اهتمامنا
بالاسلام، فاسلم المؤمن قد يرى في سلوك
طالبان أو غيرهم رسالة أو لا رسالة حرفية
بهمارة وروحية.

إن السلوك المتطرف كسرع القتل
والهوان المتفجرة، تكفير الآخر، وتحليل
ذمه وقتله، قتل الرهبان والشيوخ،
لمفكرين يترصون للاغتيال، السباح
يموتون تحت وأيل من الرصاص، هذا لا
يمضي إلى أي عقيدة سماوية كانت أم دنيوية،
لا عجب أن نرى البعض يشروع رموز
لسلفية لتأكيد اختلافهم، وتبهرهم
لظاهرة اليوم عند بعض النساء والرجال
وليست حكمة على ثقافة ما أو ديانة معينة
(المس ص 73)

أرى بعضهم ينظر إلى العولمة والانفتاح
على العالم بشراً مستهتراً وآخرون يتأوهون
بدعاب عند ذكر القرية الكوي
ويتعمسون لشبكة الانترنت والتطورات
الحديثة في عالم الاتصالات.

بات من الضروري طرح الأسئلة المعقدة
على ذاتنا، فكيف نحوس عصر الحداثة،
دون أن نفقد هويتنا، فكيف نستوعب ثقافة

والأعمال الحاقبة الربية من كمال ما يبدو
شمولياً علياً أو ككوبيا (النص ص 146)،

في مهية القراءة يحلص إلى القول إن
كلاً مما مؤتمن على إرشاد، الأول هامودي
يأتيه من أسلافه وتقاليد شعوبه وطوائفه
الدنيوية والثاني أفقي يأتيه من عصره
وعاصريه. ويبدو أنه أن الإرث الثاني هو
الأكثر ممماً، ويكتسب المزيد من الأهمية
يوم بعد يوم، ومع ذلك لا نستعكس هذه
الحقيقة على إدراكك لأنفسنا، فمن لا
ننشب إلى إرثنا الأفقي بل إلى إرث الآخر

القراءة الرابعة والأخيرة تحمل العنوان
ترويض العهد، ما السبيل لترويض العهد؟
ولماذا العهد بالذات؟، لأنه يقتل إذا ما
تعرض للاضمحلال، ويقتل إذا سمحت له
الفرصة، ولأنه قابل للترويض، والأسوأ
اضلاق سراحه بعد إصلاحه، وهذا ما نراه
اليوم 15 وما أشبه الأمن يا ليوهم 11.

يعلق المؤلف في تحليل رؤيه المجتمعات
للعدالة حين تأتي من الغرب، ينزع لرفضها
والاختصاص منها، وهذا ما يتعلق بالمجتمع
العربي الإسلامي، وعلاقته المقعدة مع ككل
ما يأتيه من الغرب حيث يرى نفسه منتهكاً
معتزلاً وعرضة للاستهزاء، يجد نفسه
مرفقاً للعيش مع الآخرين، يستتر به فيلج من
عتيقته من لون بشرته من لفته واسمه، من
ككل العناصر المكتوبة ليوته، إنها لبيكرثة
حقيقية لن تسلك العولة مسلطاً أحادي بين
مرسلين ومستقبلين وأحرار شواذ يعدلون
عن الأسهم في الحضارة العنيفة الناشئة،
وليهم قرواً نهائياً بأن العالم الذي يعيش
بهم فمعض، وعدائي ومعتسر وشيطاني

يسبغ على الكاتب في هذه القراءة
معدوحاً حراً لأجيال الشعب الذين يربون
في تعير الأنظمة القائمة في بلدانها، يثرون
على العسند وتفسد الأنظمة الحاكمة،
والمروقات الاجتماعية والبطالة والفساد
الأفق في وجوههم، تراهم يجندون إلى
الحركات المتطرفة، يشيرون في أطراف
حاجتهم للهوية والكيان، يمدحون في
مجموعات تسد عندهم الحاجات الروحية
والعربة في التمرد.

يورد الكاتب في هذه القراءة شرحاً
للمؤرخ البريعاني أرنولد توينبي، نشر عام
ثلاثة وسبعين عن مسار البشرية حيث
حدده في ثلاثة حقب متتالية

الأولى ما قبل التاريخ، حيث كانت
حركة الاتصالات والتطور بطيئة للغاية، ثم
الحقبة الثانية، وهي ما تسمى بالتاريخ.

حيث تطورت المعارف بطريقة أسرع من
وتيرة انتشارها، فتعالم فيها التميز بين
المجتمعات البشرية.

ثالثها الحقبة الثالثة، وهي ما نحن فيها
من حيث تطورت فيها المعارف بوتيرة متنامية
ومتسارعة سوف تجد المجتمعات البشرية
نفسها فيها أقل تميزاً مع مرور الوقت
(النص ص 129)، يضم الكاتب في هذه
القراءة أمام كلمة الرؤية كجاذبي المرولت
الأساسية في عصرنا الحاضر، الرؤية، من
الأيديولوجيات، الرؤية من الفن، الرؤية من
تسييس، من العلم والعقل والحدائق، الرؤية
من فطرة التدين، من كمال ما آمن به خلال
لقرن العشرين، قرن الإبحارات العظيمة
التي لا مثيل لها منذ فجر التاريخ، ومن
ناحية أخرى قرن الجرائم التي لا تعترف

يهب البد والجزر تبدو لما هذه القراءات
ملوح يوتوبيا مشروعا لا أسسه الجوهري
التابع من الأحداث الجارية في هذه الحقبة
من الزمن.

من حيث فرضت على أفيف عري
يمش على أرض فرنسية ويكتب في رقص
أنواع الأدب البكولوجيالي في العصر الحديث
ومعها نظرية موضوعية للتطور السريع
والمدل للعالم من حولها في مجال الحداثة
والثقافة وثورة الاتصالات.

إذا صحت فكرته عن الملوحة والروح
بحو 'حوه البشرية أو الإنسان العنفي فهذه لا
تعي إلهاء الهويات الوطنية أو القومية كعب
براهم الملوحة، بل هي حالة مزج ذات الحق
'كشور رحابة وشمولية للكون كله، فس
خلال هذه الفترة تتحول الهوية إلى شخص
التمصّب والاتعالي والأحق الضيق القاتل.

ينهي المصنف العربي أمين معلوف
شهادته اليعيشية في الهويات القاتلة إلى ما
يشبه الصرخة حيث يقول

أنا الذي أتيت ككلاً من انتماءاتي لا
أستطيع الامتناع عن الحلم بهيوم ثملك فيه
المنطقة التي ولدت فيها الطريق ذاته تارككة
حلمهم زمن القنل وزمن الحروب المقدسة
ورمز الهويت القنلة لكبي تبني شيد
مشترك مع العالم من حولها، إنه الحلم
التقديم الجديد بعالم نسوده العدالة
والديمقراطية وكرامة الإنسان قبل أي
انتماء آخر وهو شرطه الأساسي.

فالتوقع في ذهنية ضحية الاعتداء،
كشور بدميرة للصحية من الاعتداء نفسه،
ومدا يملق على المجتمعات والأفراد على
حد سواء.

إلى الذين يستجيبون لهذا المعلق قول
العالم ليس محكدا، العالم اليوم لا ينسبه
الصورة التي ترسمونها عنه، ليس صحبة
أن قوى عامضة وشكلة الجيرة تديره، العالم
ليس ملك الآخرين العالم ملك لكل الذين
يريدون أن يكون لهم موقع فيه، ملك الذين
يسعون إلى استهداف القواعد الجديدة للعب
والوجود، شبكة الانترنت حيث وحش
إشعاعية يستخدمه الأفراده، فشق المسطرة
على العالم، الانترنت شبكة أداة رائدة
لممارسة الحرية وفضاء رحبا يقوم على
المساواة، ويمتدور ككل أساس استخدام
كلم بشء

المركبة ليست خاسرة سلفاً، إن الذين
يكتفون ضد العلمين والظلامية والتمييز
العصري والأفراد والسياسيين لهم النصر
كذلك إلى الذين يكتفون الجوع والجهل
والأمية لهم النصر لا ريب في ذلك.

في الحتام، يتبر هذا المنبر هويات
قاتلة للأدب أمين معلوف شهيد عميقة في
سروح الانتماء الانساني إلى عالم متصدع
بالانقسامات والأضطرابات والمذابح الأثنية
والقومية والدينية عالم تبدو فيه مسألة هوية
الانتماء والعولمة مسألة ذات حدين متفاهرين،
فعلين يدفعين يد نحو التكسير والقتل
لأنهم إيقاع العصر الراهن، بينهم البشرية

مع الدكتور نبيل طعمة

الأمة العربية أمة مشرقة تاريخياً أسهمت إلى
حد كبير في إغناء الثقافات العالمية

□ أجرى الحوار: محمد خالد الشبلي

إن تحري حواراً فكرياً مع الدكتور نبيل طعمة لأست ولا شك
تصنع حدثاً ثقافياً باعتبار لماذا؟

لأنه يتميز بنوع الأفكار وكنافتها برافتها قوة تميز وحس مفاضة
متعدده الاتجاهات عية وخاصة تنعمر بالعمى والخصب عيه إلى أبعد
مدى والتي تمنح أمام المتلقي أبواباً جديدة لهمم الواقع وتكوين
صورة واضحة عيه

النقاش الذي يختصه هذا الحوار يطرح أفكاراً جديدة على
صعيد الفكر العربي وتبرز الأهمية القصوى لهذه الأفكار الواسعة
والحرينة من خلال موضوع واحد أو عدة مواضيع بما هو قيد النقاش
على الساحة الثقافية السورية والعربية إن الأفكار المطروحة في هذا
الحوار تأتي نتيجة خبرة ومعارف وثقافة اكتسبها الباحث من خلال
مسيرة حياته الثقافية العمية حيث بنى عليها أفكاره وآراءه ومعتقداته
وسلوكياته.

لقد خدم الدكتور نبيل طعمة الحياة
الثقافية العربية عموم و السورية خصوص إلى
عدة مجالات فكتب في الفلسفة الكتب
التالية

أبها: فطكر يستحق الوهوف عسده
وتراسمتها والتمسح فيها لأن، سم عن شخصية
ثقافية تمتلك دواته بحداره وتجنس في
راحله سلوب مؤثراً في عملية شد المتلقي إلى
فكره وأقبعه بسببه.

كل هذا حمري 'ن' يجري معه الحوار التالي

□ **الكثير من الآراء التي يطرحها المثقفون عن الآخر من هو الآخر في رأيكم وهل بإمكانكم لتفخيص موقف الفكر العربي من الآخر ؟**

□ □ صمم العملية الانسانية لا يوجد آخر بحكم أن الجنس واحد بمعنى أدق أن البشرية حملت صفة واحدة هي الإنسان أم لا يريد أن يدقق فيه فيسبح من العملية الفكرية المستقيمة بلعمل الانساني والتي فقررت اختلاف بعد أن جمعت مجموعته العقلند ليأخذ الانس من خلال معلوماته الفكرية شكل الآخر ونحطة أن يتمتع الانس بمقيدة ما إما أن يفرو نفسه أو تفرده الفكرة الأخرى الموجودة في الإنسان نظيره مجرد اختلاف في الرأي في المنهج في الأسلوب في المسار في التطبيق، يظهر الآخر على شكل متوافق أو مختلف متفق أو غير ذلك، محبة أو كراهه متديق أو عداو الآخر يتحدد من خلال شكل ذلك حيث تبقى الصفة الرئيسية هي لشكل انشوري بلصورة الانسية على الرغم من أن الانس هو النشور النهائي للشكل البشري من باب تفريص كلمة /بشر/ إنها مؤلفة من كلمتي /بيده - شر/ اختصارها كان في بشر التي جذبت النوع الفكري للإنسان بين أنسان حير وإنسان شرير وأيضاً هذه النظرية المتعلقة بالفلسفة الروحية علمفة وجود قنيل وهنيل بعد هذا التحليل لمظومة الآخر وجدف أن المجتمعات العلية حرزأت حصورها

1- فلسفة النشورين الفكري بأجزائه الأحد عشر

ب فلسفة النشورين الفكري (منش الروح والمادة)

ج - في التاريخ ككتاب (تاريخ الليمات قبل 180000 سنة قبل الميلاد)

د - في الأدب ككتاب (حديقة الأدب - مسيرة تطور العقل الديني)

لقد أراد الدكتور بهيل نفسه ألا يقتصر جهده على الكتابة بل قرر أن يؤدي رسالته في الصحافة والفن فهو صاحب ومدير

1- مجلة الأرمه الأسبوعية

2- مجلة "البخون الشهرية

3- رئيس تحرير مجلة المنصر و الأسواق الدولية ومجلة النقد العربي

4- صاحب دار الشرق للطباعة والنشر

أما في مجال الفن فقد قدم بيتاج المدهد من الأعمال الدرامية المهمة منها مولاهكو الفستات ونزار قباني وشادوك في إنتاج الفلم العالمي 7 - حكم عن القدس

● حذر على وسلم فدرس من مؤثرة الشرق باسم محبة ميلانو ومويرا الإيطالية

● حذر على حذرة ألبوسكو للسلام - حد روش - 2007

اختير ضمن أربع شخصيات شبيه مؤثرة في العالم العربي 2006 - 2007

□ **بقاء على كلامكم هذا هل يستف الكيان الصهيوني ضمن الآخر وما هي مقومات التعايش مع الاعضاء في هذه الحالة؟**

□ **الآخر** ضمن مجموعة العداوة يحتاج إلى تعريف دقيق من أجل تصنيفه في مرحلة العداوة فالطغيان الصهيوني مجموعه بشرية أي جسم إنسان وحيد يعتدي إنسان على إنسان ضمن مفاهيم العداوة القائمة على الاعتصاب والاستلاب والتعدي على الحقوق والتهجير وإفراغ الجغرافية وممارسة العنصرية يتكون الآخر عدواً وشرّاً والمثل المضروب في الكيان الصهيوني يطبق عليه ضمن منظومة العداوة العسكرية والتطهيرية فهذه العداوة ظاهرة واقعة محققة بهذا هناك استعداد خيري يحملها الآخر ضمن المداوات المخططة والمبرجة ضمن مشروع تسلمي على مقدرات وعلى اقتصاد أو ضمن مشروع مع التطور أو التقدم أو إنشاء الآخر في حالة تحلف فيكون هذا الآخر ضمن مرحلة العداوة إذ التوافق والتصادم معه يظهر لنا مفهوم الآخر عدو ضمن شروط العداوة وصدق ضمن شروط المصادقة.

□ **قلت في حوار سابق التعلق بالماضي والانصراف فيه عملية خطيرة جداً لكن الماضي هو التاريخ، براكيم ما دور التاريخ في فهم الآخر وتعليله العلاقة معه؟**

□ **حيثما** قصدت سابقاً ضمن حوار بينما أن التعلق بالماضي حالة خطيرة لا قصد في الماضي التاريخ الدقيق والصريح والإيجابي إنما الانحصار ضمن العملية

في الروحاني أولاً فشكلتت ضمن ميكانات المقدس السماوي والمقدس الوصفي الفلسفي التقني أي أمم يودية وهنوسية ومسيحية ومسيحية وهكذا قسمت نفسها إلى مجتمعات أولى وثانية وثالثة مجتمعت عبية ومجتمعات فقيرة وابعد ظهرت أمم تاريخية ما زالت هاضمة مستمرة حتى اللحظة مثل الأمة العربية الأمة الفارسية، الأمة الأوروبية، الأمة الصهيونية الأمة الهندية الخ...

من خلال سؤالك أستشف ما تصير إليه وهو الأمة العربية وعلاقتها بالآخر الأمة العربية أمة مشرقة تاريخياً أسهمت إلى حد كبير في إغناء الثقافات لعالمية وبشأة المنظومة الروحية وشكلت حاضنة تعميمية للديانة الإسلامية فاسطعت بها وحقيقتها سؤالك لا يحلو من الإثارة والعمق في الهدف المنشود واعتقد أنك تريد أن تقول علاقة الإسلام بالآخر، إنما وجود الإسلام وظهوره من الحاضنة العربية وإسقاطه في ذات الوقت عليه، اختصته به فكانت عنوان هذه الأمة العربية الإسلامية وحددت العربية مع الإنسانية نظرية نشوء عوامل إسلامية في محيط الجغرافية العربية من المحيط إلى الخليج وانتشروا بعيداً أو قريباً والإشكالية الحالية التي تطرح نفسها هل الأمة العربية الإسلامية مركبة أمام الآخر تقبل الآخر أو ترفضه والآخر هل يقبل هذه الأمة بشكلها الإسلامي؟ هنا تكمن المشكلة في السؤال واعتقد أنه يحتاج إلى بحث خاص حيث نستقصي بتعريف الآخر

انهيار الشخصية أو 'إلتهامها' ضمن شخصية الآخر وهذا لا يكون فكر ولا إبداع إنما هو كلف دكرب، ومشكلة مجتمعات العربية أنها ما زالت تبحث عن إثبات وجودها ضمن بثرية فكرية جامدة بها وحتى اللحظة لا أعتقد أنها أصبحت في عصرها الحديث أفكاراً تتجلب أو تقف بقوة أمام الآخر والسبب أنها مجتمعات روحية لم تستطع أن تنتقل إلى مفاهيم العلمية الإبداعية ولم تتعلق بمفهوم الفلسفة كجمهور للعلوم ولم تقدر الخروج من تحت عباءة الدين إلى الإيمان بحقيقة الحياة والاشتغال بـ

□ هناك رأي يقول إن حركة النهضة والإصلاح العربية لم تكن نتاجاً أصيلاً بقدر ما كانت نتيجة لاستعانة بالآخر فالآخر هو الذي حدد شروط طرحها قضية النهضة والإصلاح ما رأيكم ؟!

□ □ سؤالك يجيب عن ذاته فهو تكلم الإجابة ولكن لا شير أن تبحث قليلاً من باب ظهور مثقفي عصر النهضة بدايات القرن التاسع عشر وجمعهم درسوا في أوروبا من المثورين المديين إلى مثوري الفكر والثقافة والعلم حيث نجد أنهم انحصروا ضمن مفاهيم العرب ولم يكونوا سوى مترجمين دقيقين تفكرهم ضمن لبوس الشخصية العربية فلم يقدموا فكر استوحي يحمي الشخصية العربية وتوقعوا على أنفسهم تحت مسمى النخب العربية ومعموا الأجيال من التطور وأورثوا هذه

بصية أي ضمن النظر إلى قلب من الانتصارات والابتكارات، المجدت و'الهرالم' لا يبيمي لأي مكان الانحصار فيها بحدودها أنها أفضال، فللماضي دأكرة لا يمكن له أن يتغلب على دأكرته إلا أنه يبقى دأكرة نستحضره أو نجبر على استحضارها من خلال الآخر أو أمامه إلا أنها من المستحيل أن تعود: قد تشبه في حركة المسير إلى الأمام أو تستحضره إلى الأمام من أجل ثلاثة أخطاء للمضي أما أن تستدير إلى الوراء وتمسك فيه فمؤكد أن لهيات سلبية إلى درجة الانهية

□ دائماً تطرح قضية الفكر فقلنا بمقارنته مع الآخر ولا نقدر على طرح سؤال مهم وجودنا الأوتوسطه الآخر وعلمنا نسال عن أنفسنا نسال عن مقارنته بالآخر لماذا براكيم؟ وهل نماني أزمة هوية ؟!

□ □ حقيقة أن الفكر لا يمكن أن يظهر بدون الآخر شريطة أن يكون فكراً خلافاً ينبع من ذات الشخصية أو من شخصية المجتمع الخاص به أو الأمة الحامية له فالآخر هو الذي يحكم على هذا الفكر الآخر الاجتماعي من البنية ذاتها والآخر الدولة أو الأمة من خلال الشخصية والبيئة والجسدية والآخر المنطلق من حرج المجتمع و دولة و الأمة الذي يراهب حركته المعكرو وبذلك ما قصدت في سؤالي أن الآخر يتمتع بالموسمية الفكرية أو الاستدراج المعكرو لكي يحمل هويته فلما أدخل هنا ضمن نظرية التسمية أو التقليد و النقل و

وجوده وتمتع الشخصية العربية بمفكرته العميقة نحن يحضرنه من مجموعته من تربيته وحدها المشروع الديني الإسلامي من سبب شموليه في دين في الانتشار وهب يبعث في توقف حيث يقول في حدوثه المفكرة القومية التي بدت تراجعت مع النهضة من المفكرين العرب وظهرت بقوة من المشروع القومي الناجري وتبرزت مع مشروع البحث العربي السوري وتداخلهم معا وتمتع بسمة لا يأس بها من العالم العربي بهذه المفكرة مستتاه الحلوج والأردن والمغرب الذين حملوا منهضة هذا المشروع لصلحة للمشروع الإسلامي بشقيه الوهابي أولاً والإخواني ثانياً وهب أتوقف لأقول أيضاً إن عدم الثقة لهدى المشروعين أدى إلى انهيار مشروع القومية العربية وسكذلك مشروع النهضة الفكرية العربية برمتها... لماذا لأن المشروع الإسلامي الإسلامي شخصي بلغته بالفقه والشرع والمقيدة أي بالعلوم الدينية فهدى ولم يتجه لتجسس في العلوم الدينية والتي تحمل قدرًا مائلاً من أهمية الوجود الإنساني أي خدماته والحفاظ على استمراره على مفكرين الديانات الأخرى التي اشتعلت في الملاحوت وجملة خدام ميب ومهمرا لعلوم النفس أي للعلوم الدينية فكيف أن تطورت تلك الحركات بمصل التماسل الحقيقي بالجميع الجرحي ومثالب المنثرة من الطير والعواصم من الحوت والهايكويت من الناموس والأملية كثيرة فإذا كان المشروع القومي العربي دعا إلى إظهار شخصية الأمة والارتقاء بها وتحرير

الأفكار للأجيال اللاحقة حتى التي اتجهت إلى عالم الشمال شرق كالاتحاد السوفيتي روسيا حالها

وإلى الصين قاموا بالعمل عليه والذي قدموا به هو ما أطلق عليهم مفكرو عصر النهضة أو كهد أنه حتى اللحظة لم تخرج لنظرية العربية من تحت عبائي الشرق والعرب ولم تظهر حتى اللحظة مفكرة عربية حلاقة يحكم القبة المستمر بين الأسئلة لمطروحة هل نحن اشتراكيون أم نحن رأسماليون هل نحن إسلاميون أم نحن مثبدين أم نحن وسفايون؟

ما مسمى لكل هذا والككل يتهم بعضه حيث لم تأخذ الشخصية العربية هويتها النهائية ولم تكتسب حصورها الذي يجب أن تكون عليه فكيف أنها تستبح بين القيمة والأخرى بشكل أو بآخر من الأحرار وما أكثر الأحرار.

□ □ □ يسري بعض القوميين العرب أن سبب انكسار المشروع القومي العربي هو نتيجة الافتتاح على الآخر ما رأيكم؟؟

□ □ □ لا اعتقد ذلك فهذا السؤال يتوحد إلى فلسفة الهروب إلى الأمام معنى الهروب إلى الأمام ليس الفكر العربي وسيمر عليه هيدلاً من تحليل الموقف أو الواقع أو المفكرة لحظه وقوعه في مارق نرى تحميل الآخر مسؤولية حدوثه أو تراجعه أو حتى فشله. تشكيلة لا بد من المفكرة المشروع القومي العربي مشروع مهم جداً في سياق حديثنا قدم شروحا كثيرة حول أي حول أهمية

وحداثتها وإثبات وجودها إلا أنه تقاسى أو ابتعد أو تجمل أن إنسانه متدين ومشروعه لديهي أقوى من مشروعاتهم العلمي وما نراه من خمسين سموات حتى اللحظة ما هو إلا تدمير للمشروع القومي العربي العلمي لصانع المشروع الإسلامي أرجو أن نعيد دراسته ولا ضير من الاعتراف بأن حجاب كثيرنا في رحلة بدء القومية وكفى بسبي على وهم إلى حد ما سيطرت جميع الدول العربية الحاملة للمشروع القومي وبقية نحن في سورية نحمل هذا المشروع وتدافع عنه طالع أن البقاء للسلطة السياسية وفيلذنت للمشروع القومي

□ إذا ما دققنا في واقعنا المعاصر للاحظنا أن ما نحتاجه كعرب مكنس ما يحتاجه الآخر — الأورامريكي — في هذه اللحظة من التاريخ وذلك لسبب بسيط هو وجود تفاوت في التطور التاريخي بيننا وبينه

يرايكم هل نهي، العرب، مضطرون لاتباع نفس المسار التاريخي الذي اتبعه الآخر طيلة مائتي سنة أم نحن قادرون على أن نتوصل إلى اكتشاف طريقنا الخاص بنا وبالعصر زمن وكيف؟

□ العرب الأورو أمريكسي ولد حقيقة تحفة إعلان تأسيس الولايات المتحدة عام 1776 من خلال الحصاد 13 ولاية أمريكية ووضع للمستور الأمريكسي ومكتوب على الدولار الطبعة الأولى قيامه لعالم الجديد لذا دخلت من هذا الباب وما

الذي تسميه قيمة العالم الجديد ولماذا أرضض المقرة وأرجو من جميع معطرين وباحثين وصحفيين و أدباء وكتاب عدم المقرة بل الاتجاه إلى امتلاك المعرفة وعلوم عهد اعتبر العرب عدوا أو اعتبروا فاروق كبيراً من حيث التقدم والتطور والانتج لا ينبغي أن يدعو هذا كله للتغلب منه والاستفادة من السبل التي اتبعت واختصار الزمن من أجل اللحاق بالركب المالي نحن حتى اللحظة لا نملك سوى ثقافة واحدة تحمل بين طياتها شكل ما هو ليس علمي والنقل دون تحليل أو تدقيق فيه نقله والاعتراض دون مسوغات

حق العربي في العيادة حق إنساني مشروع صاغته قواعد وجود البشرية ولكن نحن نقول دائما إلى العرب يمنع التقدم والتطور والمفكر محمد نه، 'حجبت باليه لا ممثلة هادي يمشد انمول يتامل يفكر، يحطمت، يسير يصل الهدف نحن بصفتي بالقول، أنت ها هنا بالقول كالجدار ما أن يتهدم حتى نعيد بساده حتى يصبح جدار فصل بين التقدم والتغلب فحتى حله كمن يفتي خلف أصابع العلم متاح للجميع المصكر حتى وملك للجميع لحظ ابن نحن؟ العرب وصل إلى ما وصل إليه بمجهود جهود أبنائه وأسرارهم أن يتكبروا في العالم الأول أي هو إمبرارنا أي هي قيمة وقوة إدراكنا بالاعتراض أي نحن؟ التعلم من العدو أو من الآخر مهم جداً وبدون هذا العلم وهذا التعلم يبقى في يحور العمل التي ما إن تخرج منه، حتى تتألم وقوة

أن الآخر التلميذ للمسكون لا داخلنا أقوى من ي حر حرجه منه هو الذي يحكمنا في عملية التأخير الدائمة و القائمة لأن عملية التعليم والتعلم السائدة ضمن مجتمعات العربية هي عملية وظيفية ليس إبداعية قد يصل البعض إلى مرتبة بروفسور - أستاذ - ومن جميع التخصصات إلا أن هذا الملموح انساني فردي هيمت يتحول هذا الملموح إلى عملية إنتاج جماعية تؤمن بالجرافية والأرض والآخر للتألق هيمت يصل إلى مفهوم الديوبية كملوم حقيقية تسهم في تمرير ثقافة الإنسان عند مسكون قد وصفا اقدام على طريق التألق

□ فلسفة بين: الفلسفة العربية لها شأن في الموقف من الآخر □

الأول - تعزب للآخر وأخذ يبحث عن ذاته في نماذج ويعتقد أن خلاصه بيد الآخر الثاني - افترض الصراع مع الآخر وهذا ذاتي الخاصة علاقات تناحرية معه ورأى أن المشروع الثقافي العربي مرتبط بفك الارتباط معه يراكم كيف يمكن أن تتواصل مع الآخر ولتقيم علاقات ثدية ومتوازنة معه تساهم في تحسين شخصيتنا العربية والإنسانية

□ □ أحببت كثيراً على خطا البصر تحت مظلة أسئلتك التي - حفيظة - أشكرك على إخبارها والتي دارت حول مفهوم الآخر وما وصلت به هناك مضموناً فكرياً - ولها النظر إلى الآخر كملحس ولذلك يتمنى إليه التمه مطلقاً

□ الآخر - الأوروبي - متقدم لتعريف بذلك: أما العرب فهم متأخرون لقد تقدم الآخر لأنه أخذ بمواعد وعلوم حديثة نظم بها مجتمعه وحياته فلماذا لا نتعلم منه على اعتبار أني الثقافة ليست حكراً على شعب بعينه فهي إرث عالمي مفتوح لجميع الأمم إضافة إلى أن بعضاً من الآخر لدينا وبعضاً مما لديه مأخوذ منا

□ □ اعتد أنني في رحلة حواريت قد جيت على هذا السؤال ولكن لا صير من لتأكيد على أن الماضي الذي نحمله في أعناقنا من أهم عناصر تأخر هذه الأمة حيث مازلت نكتفي بتفصيل الحبيب والنسب وننسى بتاريخنا وما أجزء المشروع الإسلامي الذي لم يستلج أن محافظ عليه فنصرط عقد الأمة الإسلامية وعادت رويداً رويداً إلى أسم وهوالم ولغات: نحن اليوم أمام تحديثات كبيرة وسؤال واحد تكيف ثبتت وجوبنا من الحاضر و في الحاضر وتكيف سنتمل إلى المستقبل ضمن أية صيغة وتحت أي مسمى لتأخذ مثلاً الأمة الإيرانية والتي استطاعت أن تحقق حضوراً بحكم أنها استطاعت تحديد أهدافها وفهمت أن مشروعها الإسلامي لا ينبغي أن يكون مؤخرأ لمشروعها العلمي وتطورها الفكري فعدا لها اسم حقيقي وكذلك الأمة اندلجيه والأمة الاندوسية اليوم وأسم تطور الأجيال لها في تعاملهم مع التكنولوجيا الحديثة أين نحن من نظم الاستعداد من هذه الثقافات عود لأقول أن عداء الآخر ووجود الآخر في شكل العداء أو الاستغالي و التطور سببه

والمشردية أو العينية أي يكون لب
معلم البحر مشروع حقيقي يبدأ من رات
المرء العربي ينهي الآخر العقيم في داخل
ويقتح بوابة جديدة من أجل حصولها
الأمة التي عصفت وتمصف بمنظومة
وجودها العربي حملت عبية واحدة هي وأد
فكرة إعادة تكوين الأمة العربية وحصول
شخصيتها قومية ثابتة فإن لم ننتبه
ونستدرك مسرعين سنهني نهيم على وجوب
بين هذا الآخر وذلك.

والآخر الثاني رأي أن ذلك الآخر عدو مطلق
من دور أن يستطيع أن يقدم مشروعاً ذا
خصوصية يبيع من ذاته ولذلك سقط الأثنى
وأستحق مفهوم المشروع النهضوي العربي
لصالح مشروع الآخر وتمهيد المشروع
الإسلامي ومن خلال هذا الحوار اللير الذي
ستشده أذعو جميع لتقديم مشروع فكري
نهضوي حقيقي يبدأ بهلج المشاكل
الفكرية أولاً وتشذيب الأفكار التي
ملححت على مدى قرون من الزمن ومناقشة
الأخطاء الحقيقة لا تحمل العصبية أو القبلية



الذكرى اليوبيلية ميلاد الشاعر الروسي العظيم ميخائيل ليرمنتوف

□ إعداد وترجمة د. إبراهيم إستبولى

في 15 أكتوبر المعاصر، احتلت الأساطير الأدبية والثقافية في روسيا والبلدان الناطقة باللغة الروسية وجميع محبي الشعر الرفيع بمناسبة مرور 200 عام على ولادة الشاعر الروسي السوي والعظيم ميخائيل ليرمنتوف (1814 - 1841). لم يعش ليرمنتوف سوى 27 سنة فقط... لكنه أبدع كما لو أنه عاش قرناً كاملاً!

يُعتبر ليرمنتوف واحداً من أرفع عملي القيم الروحية الحمائية للثقافة الروسية. ولد ميخائيل يوريميتش ليرمنتوف في الثاني (الرابع عشر) من شهر تشرين الأول من عام 1814 عند البوابة الحمراء لمدينة موسكو في عائلة صابط عقائد. بعد وفاة والدته باكراً (في عام 1817) قامت تربيته جدته لأمه العبة بعيداً عن والده فقدت ليعيدها الوحيد والمحبوب كل ما يلزم دون أن تخیل المال على تعليمه وتربيته مما سمح له أن يتلقى تعليماً مغرباً ممتازاً. صار منذ الطفولة يحب اللتين الروسية والألمانية، وكان يحب الرسم والعزف على البيانو وعلى الكمان.

ذات مرة ليرمنتوف أشار مدى الحياة ووجدت انعكس له في شعره البطورة "الشمس" 1830، حيثك يك حبال التفتاس الزرقاء 1832

وسبب قله على صحة جميعه لصيف همت الحدة بملطحيه في عدة رحلات مرهقة الى القفص (1818)، 1820 1825) بهدف العلاج بئيه لمدينة. وقد تركت تلك اليرسات في

مشتبة المحور في موقوفات السيرة الذاتية لشعره المشي في تلك الفترة ولكن كان واجباً عليه أن ينهي تعليمه. وقد حمل ذلك إلى يجر ذلك في جامعة بطرسبورغ. إلا أنه كان موصلاً لأن يبدأ من جديد من السنة الأولى. باعتبار أنهم لم يكتفوا لخصموا له دراسته في موسكو نظراً لكونه موصولاً من الجامعة، ولأنه لم يرد أن يخسر عامين فقد عبر حمله بشكل حاد

لذلك انشعب في أكتوبر من عام 1832 إلى مدرسة ضباط الحرس الملكي وحصل في عام 1834 على رتبة ضابط. حامل العلم في فوج الحبال. الذي كان يتمركز في القرية التهمريتا تسارسكوبه سهل. إلا أن ليرنتف. وبعد أن شعر بنفسه ظلياً، راح يقضي أغلب أوقاته في بطرسبورغ وقد كانت ملاحظاته وشائج مراقبته لحياة الطلبة الأرستقراطية هي الأسس. الذي نشأت عليه مسرحيته "حفلة تكريمية Mascara" (1835) والتي كان يتوخى أن تكون على النمط التالي "مسرحية مزلية Comedy على شاكلته "وذا القتل يشق" (1)، مع التركيز على القصد الحاد للأخلاق السائدة في تلك الحقبة. ولكنه صدم تيقن بأن مسرحية "Mascara" لن تجتذ الرقابة، قرر أن يعود إلى النشر راح يكتب رواية "النبيلة تيموهسكب" حيث يظهر اسم بيتشورين (2) لأول مرة وقد ارتبطت بعض التحولات من السيرة الذاتية في الرواية مع

انتقل في عام 1827 للميش في موسكو، حيث دبح تعليمه في واحد من أفضل المراكز التعليمية في روسيا - بانسيون خيرتي تابع لجامعة موسكو، حيث بدأ بكتابة الأسماء وقد أدرك أن الأسماء - رسالته في هذه الفترة يظهر تأثير ديرون على شعره فيكتب عدة روايات شعرية ديرونيه (الشركس الأخير القمقاسي، "المجرم"، "الأخوين") وفي عام 1829 ينوي البدء بملحمة "الذرد Demon"، التي ستسمر في العمل عليها طول حياته

في عامي 1830-1832 تابع تعليمه في فرع الآداب السياسية في جامعة موسكو. ولما لم يجد في محاضرات الأساتذة ما يرضيه، وسحب إجابته غير المؤثرة للأساتذة، فقد تقرر فصله من الجامعة مما دفعه للتقدم بطلب استقالة واستقال من الجامعة في عام 1832

إبداع الفني:

1830 - 1831 هي مرحلة الذروة في إبداع ليرمنتف الشاب. إذ كثر يعمل خلالها بوتره عاليه جداً فقد حارب على مدى عامين جميع الأجناس الشعرية الروسية. لرومانس و"الأنشيد. الأهداءات - النح كعب راح الشاعر يندفع في عمله الداخلي محدوداً أن يعبر بالكلمة من معنوياته الروحية الدفينة فكما أنه لأمن المستقل العامة للديا والحياة الجمالية للشخصية وقد كانت دراما "الإيمان غريب الأمثال"

بداية شباط 1841 حصل ليرمنتف على إجازة لمدة شهرين وحده إلى بطرسبورغ وفي بيته تقديم استقالته من الخدمة والبقاء في العاصمة ولكنهم رفضوا له ذلك فكتب رفض القيصير نيكولاوي الأول التماساً مقدماً له بمنح ليرمنتف وساماً وذلك بالرغم من الشجاعة، التي أبداه الشاب في معركة بئر هالبريكند بل أكثر من ذلك، طلب منه أن يشارك بطرسبورغ في عدة قصصها 48 ساعة ولتأخذ بكنيته في الشفاس

وفي طريق عودته إلى الشفاس تقدم ليرمنتف بطلب السماح له بالتوقف في مدينة بيتيمورسك من أجل العلاج وقد كتب هناك في دفتر يومياته حراً قصيدته الجدل، الحلمود، نوره الحلم اللقاء، "للمي وحيداً" خرج إلى الدرب وغيره

وبشه القدر أن يلتقي هناك بأصدقائه القدماء ومن ضمنهم زميله في الكلية العسكرية ب. مارتيموف. وفي إحدى الأمسيات وبعد المزحة المبهمة التي رماها ليرمنتف له، فقد دعاه مارتيموف إلى زيارة وقد تمت الزيارة في 15 حزيران من عام 1841 كلف أصعب الأدب الروسي المسكين حسارة عظيمة جديفة — مكتب بيليسكي. لقد قبل الشاعر

ثم داه ليرمنتف في مقبرة بيتيمورسك ولكن هيب بعد وبه على طلب حديث تم نقل ليرمنتف إلى مقبرة الصلة في بلدة تروند تعتبر شعر ليرمنتف يستعدده . عن

الحياة الديوبية يتروخ وشموح، وماحقنر الميشت المبتدلة، بالأجذاب نحو الحلود، نحو الله. وفي سعيه إلى الحلود كانت تقابل ليرمنتف مشاعر الاستكدة السعيدة والهرموية الجمالية. عند ذلك فتمت كانت ستصير روحه القلقة وعند ذلك فقط وفي حالة من الاحتار الحديسي كان ليرمنتف يبدأ جرداً ك السعادة في الأرض ويرى الله في السماوات. وعندئذ كان شعره يخلق مونيات رفيقة لديه من حب بيرته الديبية الميشتة وعملية من حيث ابدعها العموي - موبيت تبص في عصفدا قصيدته مثل في تحفلات الحياة "صعبة" "عند بصطرب الحقل الأسمر" "بم الرب" وغيره إلى ليرمنتف بالذات، من أبداع ملحمة "Demon"، هو الذي كتب تلك السطور المباركة التي تتعبر في دافكرة الضاري إلى الأبد

**سأعطيك لأجل السفر
بقوتة مقدسة،
رجاء، ضفها أمامك
وأنت تصلي للرب
نوبة الشاعر**

كان ليرمنتف واثق بأنه لا يمكن أن يوجد أي مواصل بين الشعر — البني وبين الرعية الحالية من الروح، كما لا يمكن أن تكون شدة أية مصالحتيهم وقد عظم تلك المفكرة بأبيات مصقولة في واحد من لزوع التحف في الشعر العالمي

السجن-

أن أموى .. ولكن من؟ . لبعض الوقت -
لا يستحق الأمر

وأن أموى إلى الأبد المستحيل-

وإن أنظر إلى نفسي؟ - ليس للماضي
هناك من الأثر

والفرح، والمذابح، وكل شيء لا قيمة
له..

وما العواطف؟ - عاجلاً أم آجلاً سيزول
أثرها التحلو حين يتكلم المقل،

والهبة، إذا ما نظرت حولك بانتباه بارد
مجرة تكفى فارغة وخيبة ..

كادت روح ليونيدوف الجديدة في استعمال
دائم، صدقه بالتموج البحر مثله
سبحر المسمم من الذكريات حول شيء
ما شيء تكفى عدم لم يعد موجوداً وإد
كفى تحيل الحية البشرية الممتدة مسر
حدود الحقيقة اليومية المروقة، مؤقته
وبهنية من ليونيدوف على المكس، كان
يحمل في طياته نفسه إدراك ما هو أبدي، ما
هو مضاف بصيغة التضامات السماوية،
حارج الزمن وحارج المكان، ليصبح في
سبب الحلوى الذي انصم والدي سيكس
نشد تكفى لمرئيتنا طيلة حياته القصيرة
هذه ملاحقه ومراقبه قوى كوكبية وقد
صار فيه الى التمسك، وأخيراً مقتله في
الدرزة الهبة المحلية لذلك الصراع عمر
التكفى الذي حصه الشعر الروسي
صد الشتر المطلق.

متد أن تمنحني القافسي الأثري

بصورة التي،

وأنا أقرأ في حيون الناس

صفحات من الحقد والرهبة

إلى المحبة أنا رحت أنمو

وانشر كمالهم الحق اللثمة؛

راح ككل المشردين مني

يرموني بالحجارة مسجورين-

رشتت رأسي بالرماح،

فقطراً هربت من مدن المباد،

وها أنا أمشي في الصحراء

كعبا الطيور، أكل من نعمة الرب

أحفظ الوصية الأبدية،

المطلقات الذخيرة هناك تمنح لي،

والنجوم تطهني،

وهي تلعب بالأشعة بفرح

هاتجة اليومية مبتدلة ولا معنى لها من
دوس دقائق روحية قوية بتاجد الحلوى نحو
لكمال الروماني وحتى الحب الأرضي غير
قادر على ملء ذلك الفراغ.

أشعر بالسأم والحزن، وليس من أمد له
بدي

في لحظة تكفى روحية..

والأمنيات .. ما فائدة التمني حباً
ويشكل دلائم؟..

والسكون تمنحني - الأفضل من بين

هنا ترجمة لبعض قصائد الشاعر

1

غصن فلسطين (6)

قل لي، يا غصن فلسطين،

أين نموت، أين ازدهرت؟

أي تلال وأية وديان

كنت تزين؟

وهل داهلك شمع الشرق

عند مياه الأردن الطامرة،

أم رياح ليلية مرّتك بحق

على جبال لبنان؟

وهل كان أبناء أورشليم القتراه

يتلون مسلاتهم بخشوع،

أم كانوا يتشبهون الهانهم التراثية

وهم يضفرون أوراقك؟

أما زالت تلك النخلة حية حتى الآن؟

وهل ما زالت تحتذب

برأسها ذي الأوراق المريضة

عابر الصعراء على أوقات الصيف القاتلة؟

أم أنها ذهبت، كما هي حالك،

من جراء الفراق الضمحي،

وليتحلي شبار الوادي

بلهفة تلك الأوراق المصفرة؟ ..

أخبرني، من الذي حملك

بعد ورعة إلى ذلك للحفر؟

كهم كثيراً راح يحترق فوقك يحزن؟

وهل تحتفظ بالآثار المدموع المارقة؟

أم أنه، الأفضل من بين جند الله الأخيار،

كان يهيج ناصع اليمام،

وملك، جندور بالسموات أبداً

أمام الرب وأمام الناس؟ ..

مصاناً بمنابة خفية

تقف، يا غصن أورشليم،

أمام الأيقونة الذهبية،

ككسوس أمين على الأماكن المغصنة؟

عشق شفيف وشماع شديول،

موشكل وصلوب، ورمز مقنن...

كل شيء مقم بالسلام وبالمسرة

من حولك ومن فوقك...

2

إلى...

أنا لن أنذل أصلك،

فلا سلطة على قلبي لا لملك ولا لمتاهلك.

أمرج: نحن من هذه المنطقة غريبان.

لقد نسيت: قلنا لا إبدان الحرية بالاضلال.

مع أنني ضحيت لسنوات

لأجل لبتاسك وهنيك،

ويأتني كنت أرى فيك

أمل أيام الفتوة زمناً طويلاً،

إذ كرهت العالم بأمره

لكني أغرم بك بقوة أكنبر.

وعلى يمكنكني احترام النساء
 بعد أن خانتني ملائكتي؟
 كنت مستمداً للموت وللعذاب
 وإن أدعو العالم بأسره للمبارزة،
 من أجل أن أصالح -
 أنا الأحمق! - بذلك القصة!
 لقد وهبتك روحي
 قبل أن أعرف خيانتك الفادحة،
 فهل كنت تعرفين قيمة مثل تلك الروح؟
 كنت تعرفين - أما أنا فلم أكن أعرفك!
 1832

3

من شوق

دوا الجبال
 انظروا ظلمة الليل،
 والوديان الباردة
 مغممة بالعمامة المنخفضة
 الدرب لا تثير الفيلار،
 والأوراق ساهقة ...
 هيا تروث قليلاً،
 سوف تروث أنت أيضاً

ومن يدري، ربما إن تلك السلطات
 التي قضيتها بالقرب منك،
 إنما لتزجعتها من الإلهام!
 هرباً أنت عوضت عنها؟
 ربما، مسلحاً بإرادة الروح
 وبمحبو السماء، كنت سامع
 العالم عباً رائمة، وهو يدور
 مكان سيمفوني الخلود؟
 لماذا ومديتي بكل الرق؟
 أن تكوني البديل عن نأجه،
 لماذا لم تكوني منذ البدء
 كظلتي التي مررت بها يوماً بعداً
 أنا أبي! - اهتروني! وتخرمني بأخرو
 هيا احلمي أن تجدي الحب عند غوري
 ظمير شمة ما هو أرضي
 ويستحق أن أصبح عبداً له.
 على الأرجح، أنني سأنادى
 إلى جبال شريفة تحت سماء الجنوب،
 لكن يهرب واحدنا الآخر جيداً
 فكيف يمكن أن تنسى بعضنا.
 من الآن فصاعداً سوف أستمع
 و سأقسم لكل وحدة بأني مكرم بها.
 مع الجميع سوف أتسلى،
 دون أن أرتب بالبيضاء مع أحد
 سوف أخادع بلا رهبة من الرب،
 لكي لا أفرم كعما سبق وأفرمت -

تذييل:

التصنيف المنجمة من "طولونج" -
شعر الروسي - "فيد المعلمة"

هوامش

- (1) العساكر الحرة هو مصيبة من المثل -
مترجمه مترجمة شعيرة للكتاب
والديناميكي الروسي الكماندر
سيرغييفيتش غريغوريفيتش الذي كان
مؤيداً لروسيا في ظهور عام 1828 حيث
قتل بسبب تسامح الانجليز والمتشدد
الفر من حليم.
- (2) هو الممثل الأرميني في رواية ليرمنتف
الشهيرة يمثل من هذا الترمز - والرواية
مترجمة إلى العربية
- (3) بلدة بالقرب من موسكو جرت فيها عام

1812 معركة حربية بين القوات
الروسية بقيادة نابليون والقوات الروسية
بقيادة الجنرال كوتوزوف. كان وجرب
فيها معارك ملاحية عام 1941. وقد
تحولت القلعة إلى متحف تذكيراً للشهداء في
المركبات.

(4) هم النبلاء الروس الثوريون الذين قاموا في
عام 1825 بالتمرد ضد النظام القيصري
وتمت بظلم القضاة -

(5) من كتاب الشعراء الروس الكلاسيكيين
1783 1852. ترجم إلى الروسية
ملحمة الأوديسة وأعمال شيلر وبايرون
وغيرهم.

(6) كتاب ليرمنتف هذه القصيدة بعد أن رأى
سمته قبل ترمز إلى فلسطين.

(المطعمون بشرفهم) بين الواقع والمتخيل

□ عوض الأحمد

(المطعمون بشرفهم) رواية للروائي وفائق يوسف، وقد فازت بجائزة الرواية في الشارقة، ونقع الرواية في 259 صفحة وحاء العنوان موصفاً لمعمون العمل وإلى حاسب العنوان نقرأ أكثر من عتبة من عتبات النص لدونوسوفسكي (الشباطين) قائلاً (فلننقط النفاذة كما لنا علماً، ثدينا بدون العلم مواد تكفيها آلاف سنة ولكن على المرء أن يتعلم الانصاف. إن الأمر الوحيد الذي ينقص العالم هو العظام).

ويقول وول سوبينكا: (الإنسان المهان إنسان ميت). يرصد الروائي وفائق يوسف في روايته الحالة الاجتماعية والفكرية والأخلاقية لمجتمعنا السوري في فترة السبعينات وما بعد ولاسيما بداية الوحدة السورية المصرية وذلك من خلال سر ودراصة الأعماق الفكرية والمصية لشخصياته وتصم الرواية ما يريد على عشرين شخصية من شخصيات رئيسة وشخصيات ثانوية وكانت شخصية مصعب وشخصية سلمى من أهم الشخصيات وشخصية أسعد روح سلمى من الشخصيات الثانوية.

المصممة حكلي دهمه واحدة، ثم الوصول إلى
أجل الفتيق شبه المصمم و"سواب المسجيج
وهرفمه المكرويس والمصمون

والروائي يوسف يحملك من أول
لرواية يعيش في الجو الممل للأحداث
والحو المخرجي حيث الملمر والأرقنة
المصممة والشووع المصممة وأما ح سواب

بأنكرواج وإلجأ طبل، غير أنه لم يستمر
 فقد كسر الصراع هتممهم بيهمة لأسباب
 كثيرة، وانتهى إلى الخلاف وتقول سلمى في
 ذلك الأمر: «لم أهد استطيع التمرق إلى
 زوجي السابق، الشاب النحيل المتجلبج
 الهلأئ، راح يضرب ويضرب دونما مهز،
 واستقرس أكثر وانهمرت علي الصفعات
 والركلات ثم ألقاني أرضاً وفك حزامه
 وبدأ... وجرني من شمري صبر مصرات
 وضرب المنزل وهو يجرأ ويزأ... كنت
 ممددة على الأرض شبه مارة»

أما علاقة مصعب بأسعد فلم تكن
 أحسن من علاقة سلمى بأسعد هذه العلاقة
 قائمة على الصراع العنيف ومثل الأمر إلى
 الصرب واستعداد السلاح وذلك بسبب
 معاملة أسعد المصيبة لسلمى وتهديد أسعد
 لسلمى بالشار من مصعب وترويد المقدم
 بمعلومات عن شامد مصعب.

تركز رواية المظلمون بشرقهم على
 موقف المثقف من الوحدة، ففي عام 1958
 تم الإعلان عن قيام الوحدة بين القطرين
 المبريين سوريا ومصر وهي أول تجربة
 وحدوية في تاريخ العرب الحديث وأوائل
 مصعب تدوين الواقع العربي المتخلف
 سياسي واجتماعي وتدوين الحماسة المارة
 والنسب الطبقية والثورية الشكلية
 والشعراء وعدم التمسك بالآراء

وقد دوت الثعيرات النيسية المبرية
 والنسب الاقتصادي الكبير من المظلمات

ومجد الاهتمام بالوصف الخارجي
 والوصف الداخلي لشخصيات الرواية
 فتجده يهضم أث أسعد روج سلمى وصف
 خارجياً شائلاً (ككان الزوج جالساً على
 الأريكة الواسعة المواجهة للتمريور، وجه
 مستطيل شاحب، ضامر الأوراج، حسد
 بحسب مريض، وعهسان وأسفان
 سوداوان.)

وإلى جانب وصف الشخصيات أهتم
 لروائي وفتح يوسف بوصف الأشياء
 الخارجية كالشوارع والشار والصالونات
 فهو يقول في وصف ذلك: «فأهد أحد
 المناصر مهر مصرات ويهاليز طويلة إلى
 صالون ضيق، شبه مظلم، مؤثف الشكل
 بشكل حابر مرتجل، ولصن بطرقة
 توحى بالرهبة، وهناك ككان عليه أن
 ينتظر زمناً قبل إليه أنه لن ينهي أبداً.
 كان عنصر الرهبة والخوف هو ما
 يتحكم بفضاء هذا الصالون ويفرض
 حضوره على الزائر بطرقة لا يمكن
 التملص منها، فبالإضافة إلى الهواء
 الساكن سكوباً يخفي ثقاً محتملاً
 ورهباً منظراً ويتداخل معه طنين النهار
 وتكنكات سلامة الحائط المرتجفة»
 من 179 رواية المظلمون بشرقهم رواية عيه
 بالعلاقات والاسم العلاقة بين سلمى
 وأسعد والعلاقة بين مصعب وأسعد وموقف
 مصعب من أسعد، والعلاقة بين سلمى
 وأسعد والتي بدت بالإنعجاب والحب ثم

**الشارع المطر وهو يلطم وجهه بيديه ويشد
شمرة وينشج في بكاء حثيث ومن ثم يتع
على الأرض متمسكاً في الوحل والطين
والطر لتخرج جارتها في ذلك الصباح
الجنائزي - قلب الفارس الذي ترجل**

هذا الرصد للوحدة السورية المسرية
وحوت جمال عبد الناصر ممن أعماق
مصعب وهذا ما يعبر أعماق الإنسان
العربي السوري بوعيه لأهمية الوحدة بين
العربين المصري والسوري

**كما ترصد رواية (الطلمون بشرهم)
الموقف الاستعماري الأوروبي الأمريكي من
الشرق العربي (الأوروبيون يماريون
ويتنزلون بنا يسمون لتعطيم الطفولة
البشرية إلى جثة مطومة)**

ويصف الروائي الأمريكي بالجرافة
(بالدوزر) تتقدم وتكسح في طريقها كل
شيء ثم يجري مقدره بسبب لأوريجين
والأمريكنس قنبلاً (على الأقل كان
الأوريجين يزهوون به وبمصعب عليه
ولكن هؤلاء لا يفترهون شيء؟ للهم إيه
يشعلونك بسمله ويتعنون سيرهم.

ويرى العرب أن ثقافتهم ودينتهم وراثتهم
وعقيدتهم واستقلالهم ليست بالمشكلة اليهم
كثير من مواد دراسية مفيدة لهم فكيف
صحت وشطب

ويسر السراي العلاقة بين المثقف
والسلطة ويرى أن المثقف العربي 'كثير

الاجتماعية إلى تصدع في الأبنية الثقافية
والاجتماعية والتقليدية، وإلى إزلة المثقف
العربي لانتهيار المبادئ والقيم التي تحضن
سلوكه الصمد وتصرّفاته. تصدع إحساس
المثقف بالعرب والإنسان، وبهيمته وضع
إزاء المؤسسات السياسية والاجتماعية
لثاقته، ويقول مصعب (ثم إن المثقف
العربي أكثر العائلات الحية هزيمة،
لأنه الأكثر إحساساً بوطئتها وإزالتها
لذلك إن كل شيء يلفظه خارجاً بنظرة
لا أحد يريده، لا السلطة ولا المعارضة ولا
الشعب ولا المؤسسات ولا الجامعة ولا
البحر ولا الهواء ولا الشمس، إنه فاض
من الحاجة تملأاً، من 203

ويصف الروائي لنا مشهد وصول
جمال عبد الناصر إلى المدينة بشكل مؤثر
قائلاً (كان المشهد غريباً وربما لن يتكرر
قط لقد بدت المدينة وكأنها أفرغت من
سكانها، وبدأ البشر وكأنهم هجروا
منازلهم متجهين نحو مركز المدينة، نحو
الساحة المطلّة على قصر الصفاة، وبدت
الحيون ماضية نحو شرن لا ينتشر أحداً.
وقدنا مع آسي التي كانت ترفعت أنا
وسمى كلاً منا على كتف وتحدث:
انظروا، انظروا جيداً، إنه هناك ما أجمل
وجهه) ثم يصر لنا الروائي مشهداً آخر
يوم رحيله يوم توقف قلب عبد الناصر فقد
كان يوماً حزيناً لوصلي المصراخ والمويل
فالتفت لأناجاً بالحنون الهرم يفرج إلى

لصكائب الحية هزيمة لأنه الأكثر
إحساساً بوطأتها وإدراكاً لذلك.

ويظهر الراوي قسوف مصعب من
الثقافة المهرومة ومن البكتليات
والمحاحات، وقرقه من أمجاد المثقف من
المواجهة والتواجهة معاً. وهو يرى أن عصر
المسومات والتسويات قد انتهى وأن لمة
المساومة والحلول الوسطى هي التي
أوصلت إلى هذه المهوي المظلمة. وهنا
يسمح لهم مطلقاً بتقويت شرقة وشرف
أخته الطاهرة المكسرة (إنه يستفيد
شرقه ويتوء، وهذه هي الطريقة الوحيدة
لمكسرة، الهجوم إلى العيس يملأ روحه
من قوة الانحدار والاعتماد التي تمنع
البشر من مواجهة ككل هذه الانقاص
وتشدهم إلى الأسفل بأسلحة وتترلق بهم
دوماً أم... من 140

ويحمل الزمن مسؤولية قيام إسرائيل
والهزائم التي حلت بالعرب شأنلاً (ـ هل
تلمين؟ هلأ إن الزمن مطلب حقيقيـ.
مفلس نثـ تصوري لو كان عهد التناحر
في العشرينات مثلاً بدلاً من الخمسينات
والستينات مع مصطلح كمال مثلاً... ما
كان لإسرائيل عندها أن تقوم أبداً)

إن استخدام المحيلة في مجال الرواية،
يطرح على الراوي مراجعة التصوير النظري
الذي يحدد الخصائص الوظيفية للمحيلة
في المجال الإبداعي بصورة عامة والرواية
بصورة خاصة. وتستلحق المحيلة الإبداعية

شديد واقفاً جليداً هو الواقع الروائي
الذي يعيد صيغة الواقع النوعي عن طريق
تصعيده والسمكة عليه من الجواب ككاف
ككما تتناول رواية (العلمون بشرهم) جانباً
هائلاً من جوايب المقاومة الفلسطينية
وتجربة العمل الفدائي وحصار بيروت
والخروج منها ومبارك بيروت والمبارك في
قلمه الشقيق هيري أن معركة بيروت هي
الحلقة الأخيرة من الحشد العربي الطويل

**(وإنما بعد بيروت خرجنا من التاريخ
والهزيمة معاً وإن المنطقة برمتها
مقطعة. ولعلنا انفجر أمامي بشرامته
المعقدة في تلك الأيام) من 61**

ويقوم بتعريف ككل من يقف ويراهن
على الموقف الأمريكي المتأمر من القضية
العربية ولا سيما الوجود العربي والاحتلال
الإسرائيلي لفلسطين مصدراً من هذا
الموقف ومن إجراءات التسمية
الأمريكية

(من المؤكد أنه لو عرضت الجمعية
الأمريكية على شعوب الأرض كافة لما
تردد أحد في تلقيها لا أحد يتوقف ليراجع
حمايلها. لا أحد يهتم فيها إذا كانت
المسألة تستحق بالفضل ككل هذه الفتاوى
الباطلة التي ينفخها من روجه وذلك
وحقيقته لا أحد يهتم ما إذا كانت هذه
المرحلة والتسريع للزمن عامل معهود أم
انتها) 167

المثل الشعبي كقولهم... ألا تركزر المثل
العربي (ثلاً المثل لخاله)

وتوظيف الشعر وهناك اقتباسات من
ديوان بدر شاكر السياب أشود المطر
وتوظيف شعر محمود درويش

(مطر، مطر، مطر

في كل قطرة من المطر

حمراء أو صفراء من أجنة الزهر

وكل دمة...

كفى... كفى)

تشكل اللغة الشعرية صوباً مركزياً
في مسجع النص الروائي ويتضح هذا في
روايد المملوون بشرتهم في الاقتصاد اللغوي
الممثل في التركيز والتكثيف والمساواة
للمطبة والرموز والمصدقات والتراكيب
الممثلة وتكثيف اللحظات المأسوية

(كاننا ملتصقين على الأساطير،
والحمى تلتصق بهنك مكثوم تمت
قدميهما، وكان شمة نوارس تلأى بهداً،
كانتا أدركت ضرورة ذلك وبدأت
السماء صافية، أما البحر فقد صمت
مراقباً الوضع بيقظة... وتوظيف
الاسترجاع في أمكنة كثيرة

(كانت استمع إلى أخبار بيروت فأجد
فيها جبال الصليبين الجائعة والزحفة
من الشمال، والموعودة بكنز الشرق)
كما وظف الاستدراك.

والسجة الرئيسية في الرواية هي سبر
أحوال النشأ والدخول إلى أعماقه وتحليل
أبناذه النفسية ودراسة الشخصية ورصد
علاقتها العامة والخاصة وأبرز الكتابات
جانباً من التضاد بين المثقف وضابط
لتعقيلها هو مصعب يقول (إنني
مهزوم، هذا صحيح، ولكني لن أعترف
لكم بذلك لن أسمحكم الفرصة للسرقة
مني! أجل يا سلمى.. ومع ذلك فأنا كنت
أكابر، أكابر واتكبراً إلا تجدني في
هذا شكل شيئاً غريباً؟)

كما تتناول الرواية فكرة
الديمقراطية وملك الأقليات من خلال
الحوار بين مصعب والمحقق

(أنت تلجأ إلى الوضع السياسي
للبلاد).

.. لم أقصد ذلك

- إذن؟ قصبت أن أؤكد على مسألة
الديمقراطية)

كتبت الرواية بمصير المتكلم فكر
كثير من المصائر الأخرى كالمنصب
وأعد التكذيب مطلوب التقييم الرقمي
أي تقسيم العمل إلى فصول مثل مصعب -
سلمى - أسعد وإلى أعداد أي 1 - 2 -
3 - 4

وظف الكتاب تقنيات الرواية من
الحوار فجمع بين الحوار المكثف الرشيق
والحوار المملوون بين الشخصيات وتوظيف

روايته نابغة من بيده الكنكب المصكريه
متنافرة مع موهبته وتثبت وجودها من
محسوس ممس ورمس ممس وتمسور الرواية
قصة بحث البطل عن قيم إيجابية ورهصه
للتقيم المسئلة مصطف ارداد وعيه بأزمته
وأجهته صرورة أحير: موقف بعينه فإب
الانمحاب من الواقع والحرب واللامبالاة
والهلس والتشاؤم وهذا ما عرضة مصعب
وقل يواصل من أجل تغيير الواقع والسير
نحو مستقبل أفضل وأكثر تلازماً مع
القيم الحقيقية التي يسعى إلى تحقيقها

(أذكر مشاكستها ومملركها التي
لا تنتهي مع أبناء الجيران وينالهم، أذكر
دوري كنعسيرا لها أمناً، كعم كنعسيرا هذا
الدور؟ كعم مرة كنعسيرا هذا لا هتديايات
متتالية من أطلال الحي بسببها. أذكر
ذلك الصباح الباسكر الذي تأخرنا فيه من
الدرسة ننتشل بسرقه الرمان من شجرة
على الطريق داخل حديقة الجيران، كنعف
تصلقنا جدار الحديقة لنملأ جيوبنا بالرمان
الشهي) ص 116

استملاع الحكاتب وحق يوسف في خلق
صورة لشخصية البطل الروائي مصعب في

الرواية تخلق اللوحة

روسهالدة - هرمان هسه

□ تالالزيس الدين

روسهالدة هو اسم "العربة" أو العزعة التي تنتقل فضاء للأحداث ولحركة الشخصيات القليلة جداً ضمن الرواية التي تحمل العنوان نفسه للروائي الألماني المعروف هرمان هسه (1877-1962). يبدأ الراوي العليم سرد ما لديه مُحدّداً ومن ذلك بعد عشر سنوات من شراء روسهالدة:

"قلّ عشر سنواتٍ اشترى يوهان فيراغوت عربة روسهالدة وانتقل إليها. كانت مبرلاً قديماً مهجوراً ذا ممراب، حديقته بما عليها العشب واستعمال، وغنّت الطحالبُ القاع، وثققت درحات الملم الحجرية.. إلخ" (1).

ظلّ فيراغوت يرسم في معشرته سبع سموات، ويقيم مع عائلته في البيت الكبير، لكن الشقاق المزايد ضمن الأسرة دفع الرسام إلى ترك المنزل وتوجهه والخدم وابنه الأصغر بيير، في حين أرسل الابن الأكبر ألبرت إلى مدرسة داخلية، وأقام هو بشكل دائم في المحترف بعد أن صمم ابنه عروقتين، وأمسى إلى جواره خدماً واحداً (روبرت). بمعنى أن الرجل عاش حياة عروب منذ ذلك الحين

يميش لأن في روسهالدة أكثر أمية الأطراف ثلاثة أشخاص هم يوهان فيراغوت وروجشة فراو أديل وابنة الممير بيير، وقد قدم المالك بعد شراء روسهالدة يراله المعبد المداعي، مقيتاً منه على درجاته الحجرية العشر التي تهبط من هتبه وتصل حتى حافة بركة السمك، وأقام مكان المعبد فحرة "و موسمة" في العربة يضم مجموعة من الخدم تسهر على راحة المالك ونسبته

يديه على ركبتيه، يأمل اللوحة التي كانت بعض ألوانها الطرية تعكس الضوء القوي، يمثل إحدى لفتين أو ثلاث. حتى تدب الحياة في اللوحة بأكملها كما يعبر الراوي: "بعد ذلك يلمس الأنوار ويذهب إلى السرير، على عتبة خلال المسوات القليلة المصممة، وقد حمل في عتيه صورة اللوحة. كآخر شيء ينظر إليه، سيستلقي بعد ذلك فترة وجيزة متروح العيش، فجزءاً اللوحة على أن تتخذ شكلاً على شكلهم، فإذا ما تشبها بها اغمص عينيه على لونهما الرمادي المسك".

في صباح اليوم التالي، وهو يقسم قطعة خبز مغممة سيتابع الفنان تأمل لوحته وسيطربها الراوي شيئاً عن اللوحة؛ لقد كانت تمثل مشهد صباح باكر شاهدة الرسام وهو يتوّد قاريه في بهر الراين، وبعد له عدة رسوم تحميطية؛ وكر وكتبات وحلال لومس سيذهب القوي كيف يستمتع من قدير "يحوّل الواقع إلى عمل هي ككيف يصبح المبدع مع سمكته الحثيثتين المميتين ليس مجرد لوحة من قماش وألوان، بل لحظة من دق الطبيعة المبهمة؛ تعجرت مغترقة المطح الرجاجي، وهذمت صورة اليمّة لوائح الصبح بكل عموانه

يصفّ الراوي اللوحة ملياً ولكننا نحبس مقطعاً - فكان سطح الماء يعتمل

سنعلم بعد نوب حلميم في روهلدة أن الصغير يبرر كان مبعثاً جداً إلى قلمي والحيه، رشم تصوراتهما التي اتصمت بالبرودة تجاه كل شيء. وقد شكّل ميور الرابط الوحيد بينهما، وغلّ صلة الوصل الأخيرة بين المنزل الكبير والمحرّف. وما كسر يمتدّ بمختلفين مستنلين من المرعة، فهو الأمر المسيطر عليها كلها سواء معلقة والده المكونة من المحرّف وشاطئ البحيرة، ومعلقة تحريم الصيد السابقة، أو منطقة والدته التي تصم المنزل والخرج وادغال شجر الرزفون والجور وما إلى ذلك...

تبدأ الرواية فعلياً عند عودة فيرا قوت من البلدة ليلاً إلى العزبة؛ يمرّ بالمنزل الكبير ذي الواجهة الفطمة التي تشع بالفتحة (2) ويرنو بسمع دق إلى المنظر الجميل "بستام واستقرار مساطر هابر سيل" (3)

ثم يتابع مسيرة إلى محترفه، ولن يحتاج إلى ذلك؛ أو فطنة لفهم سبب مسروره "كمساطر هابر سيل"، كما يسمّ الراوي، فهو لا يحمي بأي رابط مع ذلك المنزل، إلا أنهما يتعلّق بملبه بدير ولقد صبح بفسه بشكّل كامل لفسه. للرسام. هاهنا ما بعد أن يصل إلى محترفه ويحلح ملابسه يفتأ أمام حامل اللوحة المصممة، التي يعمل عليها خلال الأيام القليلة الأخيرة، يميل إلى الأمام وقد وضع

الأول يمثل في قدرته على تقديم شعبية مفعلة، شعبية تان من لحم ودم بشكل ما يعنيه ذلك من طقوس المناسك وشعبية تامله مع شبه ومصادر هذا الصب وهو ما سيتميز لاحقاً (S)، والأمر الثاني - في ظني - هو بدء الإحياء من خلال الوان اللوحة - التي عاينت عنها الأنوار الحارة كلها، وسهلرت عليها الألوان الباردة المطفئة، ومن خلال موضوعها (الخروج الممكث من الماء... واختناقها فعلياً على خشب القارب)، إلى الجو الصائد في روسهالدة: الجو البارد، الفاضل للحرارة والألفة، وضم الحب - الجو ثقيل الوطأة في الصفحات التالية سيُدخل الراوي علينا شخصية جديدة: هي شخصية أوتو برهكهورست صديق الفن الوجد، جواب الأفيق، وسيكون دخول الشخصية من خلال رسائلها إلى المناسك رسالة فادمة هذه المرة من نابولي، تضم أخباراً عن إسماعيل أوتو ومتى سيجعل إلى هولندا وماذا سيجعل هناك، ثم يشبه بأنه سيصبح روسهالده نحو السادس عشر من حزيران، وهو يتوي الإقامة هذه حوالي أسبوعين وسيشترى بعض اللوحات... الرسالة هيبة الكثير من الود المهود والشوق لزيه الصديق وأعماله، وخلال الصفحات القادمة سنعرف شيئاً غير قليل عن إبحار المناسك ولوحته، التي تعرضت هب وهبك في أوزب. ثم يُدخل الراوي على

بصياص صمت، عيروتني، والشجيرات والأوتاد على الشاطئ تلمس ككلتيها وسجد العتمة الرملية، الشاحبة، وكان القارب الصغير هير الممتلئ وسط المياه مفصك الأجزاء، وغير واقعي، ووجه الصياد أخرب وعبر وأضح المائل، وحدها يده الممدودة بهذه لتمسك بالسمكة تكذب تتسم بحويته عبيد، وقد قصرت إحدى السمكتين وهي تلمس فوق شفير القارب؛ واستقرت الأخرى على ملولها لا تهدي حراكاً وفيها المفتوح المستدير وعينها الفرعتين الجلستين راخرتين بمساق جسمية. وكان كل شيء ينفذ حرر برد يقس لكفه سمكن، وحل من امره، بدرجة مثلية، اللهم الا بقدر سيمد لا يقتل العمل المني بدويه، مع يتج لد ليس فقد ن شعر بدهم الضيفه ككله الغيل لولمة، ولكن ايضاً ن محبة بوع من الدهشة الجميلة (4).

ن ينتهي الحديث عن اللوحة منذ هذا الحد، ولكن الراوي سيصف كيف يتبع انصاف الرنوش الأخيرة على العمل؛ ضربة مرشاة هبة، ممسحة بإبهام على دبل السمكة الخافرة من الماء هناك إلح

رئسا لم تقدم اللوحة الأولى التي وضعها لنا الراوي بشكل ما رافقتها إلى صلب العمل إلا امرين، لا تتضمهما الأهمية بالناكيد

لشاهد شخصيته الطامل بدير الحلاب
برفته، وصنائه.

نقد كان بدير الصغير يمثل الحياة
عقلها بالسمية لأبيه، أو لنقل ما تبقى من
أمل لديه، وقد عبر الراوي عن ذلك في
أكثر من موقع

“أممك بيد الصبي وخروج معه، لم
يكن هناك في العالم بالسمية إليه شيء
يرجعه أو يلمس الرقة والحنان الدفينين فيه
مثل الصبر بهجوار الفتى، وصيغ ابتاع
خطله مع غلواته القصيرا، والإحساس
بهد الطمل الحمية المملئة في يده” (6)

وهنا عدا ذلك، ففي الرواية يتقش
جو من البرود الشديد والمزلة الخائفة التي
تميشها شخصيتا العمل الرئيسيتين (الأب
المنزوي وروجته)، وهي حالة تمعكس على
نموس القراء، وتترك لديهم انطباعاً غريباً
من الإحساس بالقواء والحزن وبعض
السام؟

ثم نفهم كثيراً السبب الذي دفع
الزوجين إلى هذا الخمسام، وإلى خناب
حالة الحب، بل حتى حالة الود، أو ما هو
دون الود من مشاعر قد تبقى على شيء
من التواصل بين هذين الشخصين، بكل ما
وصلنا هو أفكار عامة هي التي أدت إلى
انطواء بكل منهما على نفسه، وانغماسه
في ذاته بمسورة تهتم بالبرودة في روح
التي يرى يقول المن في لحظه محكشمة
مع صديقه الوحيد، وتو

كلت الأمور متعملة بجمع سنوات،
لا هي بتجيدة ولا بالسيئة وفي ذلك لوقت
رغم، لكن من الممكن تحبب الشيء بكثرة
حداً ولخصي، صبت بحبيبة، مل ولم تكن
حداً في الحب ذلك ورحل الخ في طلب
الشيء الذي تكسرت أدل عجرة بالصبي
عن إعلنه، فهي لم تكن تحبب بأي
قدر من الحيوية، كسب رجسنة وحديته،
وكن من الممكن أن لاحظ ذلك في وقت
مبكر وعندما كانت تقع مشكلة، ثم
تكون قادرة فهم على أن تشجع بوجهها عنها
(...) وكان رذها الوحيد على مطالبي
وتقليد مر، حتى، عسى توفي المشبوب
وأخيراً على طيبه، ملي سمعت يخطو على
معانة ملوية، وصبراً بطولياً هادئاً مؤثراً،
والذي طالما أثر بي لكنه لم يكن ذا عون
سواء لها أم لي، وعندما كنت أهدو نزقاً
ونيقاً كانت تكسني بالمعانة بسمت وبعد
ذلك يظلم عندما حاولت أن أجد تسوية
للأمر وأتوصل إلى تساهم، عندما توسلت
إليها أن تسامحتني، أو عندما حاولت في
هورة جد ن أرفهه عني، كان يصممي
المثل، لقد ظلمت تتكرم الصمت وانقلب
على نفسه أكثر من ذي قبل داخل
إخلاصها المارم، وحين كسبت الأرمم،
تصبح خائفة، ومستملمه، وصامته،
وتتلقى نويات عصبي أو مرجعي العازمة
بالانزاع نفسه، وعند أبتعد عنها كانت
تجلس وحده، تعرف على البيسو، تمكّر

مطيباً يعقب الألوان الزيتية وزائحه بيع
السجور

ما تقدمه اللوحة للجو انعم للرواية،
هو المراج الذي يسيطر على الفن، حالته
المسقة. لقد لاحظتم - ولا شك - ان
الألوان هذه المرة تميل إلى الدفء، بدليل
ان اللوحة تخرج من بين يدي الفنان بهجة
براقة، مشبعة بالشمس. وليست
كصبغة داب الألوان الرمادية
الباردة. إنه تقدم - كما قلت - حالة
الشخصية الروحية في حمور الصديق
الوحيد لها، الصديق المحبوب مسد
العلولة. إنها حالة حيور ساذج في جو
الرواية المتجهمة؛ حالة فرح قد لا يدوم
طويلاً. ذلك ان أوتو نفسه، سهضع بعد
قليل التماس على الحروف، مشغولاً وصع
صديقه الفنان، و محاولاً دفعه إلى التغيير؛
إلى امتلاك الأمل، فالإنسان السعيد هموماً
هو إنسان لديه الأمل؛ "إنساناً مثلاً،
تعلق بهير فلولاً لكنت دون شك قد
طلقت زوجتك منذ زمن طويلاً لكنت
هزرت على شيء من السعادة في العالم، أو
لكنت على الأقل لوجدت أسلوباً واضحاً
ومعتقلاً في الحياة. لكنت بدل ذلك هكتت
في شرك من التسويات والتسويات
والدراخات التافهة، التي ككل عملها هو ان
تحقق رجلاً مثلك (8).

ومحاول أوتو دفع صديقه الفنان إلى
اتخاذ خطوة ما تخرجه إلى العالم

في حياته، حين كانت فتاة صغيرة. وكنت
النتيجة أني صرت أصعب اللوم على نفسي
أكثر فأكثر. وفي نهاية المطاف لم يبق
لدي ما أهمله أو أنقله إليها، أصبحت
أكثر انكباباً فأكثر على العمل وتعلمت
تدريجياً أن أجعل من عملي ملاذي (7)

وسلم من خلال هذا الحوار الصريح
ما بين الفنان وصديقه أوتو أن الأول
سيميل إلى قناع لا راد لها أنه لن يعرف
مطلقاً حالة حب يستلج أي نفهم فيها
كما كان يمس مع السر، لقد كان
يحب حاجته على إنساني طاقته وسهين
نفسه على الرسم - كما يعبر - ولم يسمع
خلال تلك السنين لأي مخلوق بشري حديد
أن يلج حياته سواء كان صديقاً أم امرأة

اللوحة الثانية التي ستشكل أمام
أهنا نحن القراء، هي تلك التي صورناها
فيرا صوت لصديقه أوتو؛ أوتو بر ككهرات
يجلس بازدياح على ككرسي من الألميكيد
المجدولة، وقبعته البيضاء الكبيرة مائلة
على قفا رأسه، يقرأ ويدح تحت شجرة
في الجنب العربي من المتحرف، في حين
يجلس هير صوت على ككرسي ممبكر
صغير وحامل لوحته أمامه، يرسم شكل
الرجل القارئ بحلولة أوليه ثم ما يلبث أن
يمرر لالوان، على المسحوب، ومهب
الوجه هيردا بلوحة بهيجة براقة حميدة
كالريشة، مشبعة بالشمس على حد
تعبير الراوي - ومن حول الجميع بدا الهواء

الممثل هو بيير؛ وإن كان أصغر سنًا بحمسة أعوام، لقد رسم إليه مصنفًا عليه شكل سحر وبإتقان أفضل لوجهاته، فكان الشخصان يجلس كل منهما في ناحية في تمثيل صدم، يمثلان صورتين قسيتين معزنتين للوحشة، الرجل يصغر بكتابه ثقيلة، ورأسه مرتفع في إحدى يديه، والمرأة غارقة في العتاب، والصراع الممل (10)

العمل إذًا يصور امرأة عرسة وقد لا يصيب شيئًا جديدًا، سوى أنه قدم بالألوان وبالخطوط والتكوينات ما كان قد قرأه ككلمة وجمالًا، ومع ذلك فإن بعض التمثيلات في اللوحة خصي، جو ب عميقة من تكوين و حالة هذه الشخصيات أو تلك، من خلال رؤيته المصور لها، هالوجه هي قراءة النص لنفسه ولزوجته ولفسه لنشر كيف يُعبر اللون والضوء والظل عن ذلك، لقد رسم الفنان ثوب المرأة باللون الأخضر المائل إلى الزرق الفاتح، وعلى شعرها شدة حلقة ذهبية صغيرة تلمع حريصة مفتوحة، وتبين وحدها على المسود الضيق الذي لم يجد له استراحة على الوجه المظلل والبرق عريض وكثيفًا على الثوب البارد الأزرق اللون. إنه الصوت نفسه الذي كان يهتج بهرج ورقة بالشعر الأشقر؛ الأشعث للممثل الجميل الواقف مدواره..

لحرجي، الذي انقطع عنه منذ سنوات دافئًا بسمه في عمله وخبرته الرجسية التمهية "اتخذ حيلوة، تهرز من كل هذا، وسوف تفتح عينك وترى أن في العالم آلهة من الأشياء الرائعة يقدمها إليك. لقد أطلقت معاشيتك للأشياء الميتة، وهربت امتالت بالحياة (9)

وسيلور حوار مريح بين الاثنين يقتنع بعده هير عوث بضرورة القيام برحلة طويلة إلى الهند حيث سيكون أوسو بتقوده، ومن يتحمل شيئًا من عقاب الرحلة وما يتبع ذلك.

اللوحة الثالثة ستتكون في الفصل السابع والنص على مرأى من هير القراء يمس وهي لوحة من القبس الصغير كانت فكرتها قد حظرت بيل النص منذ حوالي ثلاث سنوات ولكنه لم يجد ارضية في تعديده، لقد أحسن به مجريه كثيرًا، ولحوية يومذاك لكه الأت طروق بيته ويكاد يراها أمام باعريته قبل أن تجسد على القماش؛ يصف الراوي لما لعم الذي يمس ثلاثة أشخاص ساجم الطبيعي على الحوائلي "رجل وامرأة كل منهما هارق في ذاته، ومسررب عن الآخر، وبينهما طفل يلعب سعيدًا تحيم عليه المبكينة ولا ينتابه نل من شكل في المبحنة الملقاة فوقه كس المصري الشخصي جليًا، ولكن لا الرجل يشبه في شيء الرسم ولا المرأة تشبه زوجته، بيد أن

وربما وصفي لا تقاجاً بهيئة العمل؛
سليماً الروائي إلى حالة إرسم أخرى؛
تأتي هذه المرة على شكل حلم يراه بهير
وقد بدأ يشعر بالمرض - "حلم أنه يسير
الهيوى في حد يده من الأهرار ، وقد بدا
كل شيء مختلفاً ، وأكبر وأرحب بكثير
من المعتاد ، وسار من دون أن يعمل إلى
هانة ، وكانت ممسك الأهرار أجمل ما
رأت عيناه فاطمة ، خير من الأهرار كلها
بدت زجاجية ، كبيرة الحجم وغير مالوفة
بشكل غريب ، وكان كل شيء يومض
بجمالي حزين مته (12)

بعد ذلك سيمرر الطفل وكان الأب
القس يهرم برسم لوحة مصححة لروسهالة
نفسها من بعد ، وما تشرف عليه من
مناظر خلابة ، و كفى يريدها آخر لوحة
يجريها في روسهالة قبل سفره إلى صديقه
أوتو بريكهاردت. بل لقد وضع الفنان
الخطوط الرئيسية للوحة بضرباته
واسحة ، مثب الخطوط المتطورة البنية ،
وهو يشعر في الآن نفسه أن لوحة كهذه
يجب أن ترسم بقدر كبير من الحب
والعناية لا يمتدح إلا عن أحد اسمين
القس القدامى المعمرين - على حد تعبيره -
من أمثال "لندورهر ودور (13)

سيبوج "الطيب" لأب لفان باسم
مرص الطفل بعد أن يأكد منه : لقد
"صهيب الصمير بالتهديب السحاي؟ هل
كانت الرحلة الطويلة التي أخذه إليها

تقد قلبت اللوحة - كمت قلت - رؤي
النفس للمصممين تشركه الوجود في
العمل الروائي. إن اللوحة هنا هي رؤياه
التي يقلها النفس ، وهي مع ذلك صادقة
جداً ، فهو لا يظلم المرأة التي تزوجها وعاش
معها زمناً ، ولا يحملها وير كل ما حدث
من قهظة بهيما إنه يرى مدى حزنها
ووحشتها وبرودة صائها ، ويصبح كل ذلك
على لوب وحبها ، أو لعل يعلنا نقرأ
ذلك من خلال أشيائها وليس ملامح
وجوها (مثلاً) هي ملامح عتمة عبر
واسحة ، شأنها شأن ملامح الرجل في
الجهة الأخرى من اللوحة..

ولعل ذلك يعني بصورة ما أن هناك
الآلاف من أمثال هذين الزوجين يعيشون
على سطح الأرض ، لا يربط بين كل زوج
مهمب إلا ملف جميل كبير - وربما كان
يريد أن يعبر أيضاً عن الموت والحياء معاً
من خلال قنصتي الأبوين المنهنتين المقتلتين
بالجزى والناس ، والطفل الأشقر البهي
يومض بين برودهم كصور بهيج

بل لقد جعل هومان منه من بعض
تفاصيل اللوحة إرصاداً لما سيحدث لاحقاً
في العمل ، فالتهمة التي رسمها الفنان صو
الخاصة فوق رأس الطفل لم تكن مجانية ،
ولعل الراوي قد أوحى بذلك حين قل
حرفياً : وبينهم طفل يلعب ، سعيداً بحيم
عليه المسكينة ولا يتأبه نكل من شك في
السحابة المعلقة فوقه (11)

المسيد على شجرة الأشعث، لكنها لم تقلّ إلى هذه الحالة ستظل سائدة خلال المعمول الثلاثة الأخيرة: (16) - 17 - (18). حالة من معرفة المشكلة التي نصبت الأسرة وهدم القبرة على التراجع عنها أو إعادة الأمور إلى نصابها. خلال ذلك سيرسم الأب الفنان لوحته الخامسة والأخيرة

يقول الراوي بعد أن سرد بطريقه معرجه جدّه موت بير، وما رافق من سلوك الأبوين وخبر ترك اللبس المتوهج للممرضة، ثم استلقى لهاخذ فسطاً قديراً من الموم المهيئ. وعندما أشرقت شمس النهار الكفالة ونصبت من النواطف، استيقظ وبهم من فورهم، وقام بأخذ عمل كنان يوي أن يقوم به في روضهائده توجّه إلى غرضة بير وأزاح الستائر، سامحاً، لضوء الخريف اليباد أن يسمع على وجوه حبيبه الشاحب المصفر، وعلى يديه المتصلبتين، ثم جلس إلى جوار المصير ووصح أمامة صحيفة من الورق، وأخذ يرسم للمرة الأخيرة القسمات التي كان قد دقّق فيها كثيراً، وعرفها جيداً ونجها منذ أول تمييزها الرقيق، والتي أصبحت الحبوب الآن وبسط تقاطيعها، تغير أنها صكت ما تراه مممةً بمهانة مبهمة (14) إذاً لقد ثبت الأب الفنّان الملامح الأحب إلى روحه بلوحة رسمها بيده، بعد معرفته الصغير الحياة لقد ثلاثى الآن

أخوه البرب في أثيره هي السبب؟ هل هناك أسباب أخرى؟ لم يحصر الراوي لكن إلهام المرد ككله سيتغير منذ الآن... سيصبح أسرع، وأكثر ديناميكية بفعل تسارع حركة الشخصيات كلها، بما فيها تصكروا زيارة الطبيب إلى المزرعة ووجود الممرضة إلى جوار المثل، وحركة الأب الصان بين البلدة والمزرعة، وستحف البرودة التي كانت مسيطرة على العمل قليلاً ليحلّ شيء من الدفء بسبب فيض المتغير من شخصيات الزوايا نحو الطفل. حتى أن الأم تنسى للطفل الشفاء ولهاخذ والده بعد ذلك فيعيش معه. لقد نعلت عنه لقد ن يطل جيداً ولأب يصن سيككون مستعداً للتدرب عن حفه للام بتربية الطمس، أن معة الله الحية وبجبه من الموت مُحقق؟

في هذه اللحظات الخفيفة سيبرز - كما قلت - بعض التماثل من قبل كل من الأبوين تجاه الآخر لقد قرّبهما الصغر المتغير أحدهما من شريكه، ولكن ليس إلى درجة رمي كل شيء جانباً والمودة إلى النود والمساءلة المتوحدتين تركت الضوء يمتدّ أيضاً على وجهه، ووقفت بهمع دقائق، ورات وجهه مجرداً من الإضاءة بكل تجاعيد وشعره الشنب، ووجعته لمر حبتين وعييه المتدثرين قلب في نسبه مع مريج من الشمعة والحد. لقد تقدّم كثيراً في السن وشعره برغيه في

عليه، انطري الآن أصبح نأرب صكه لند،
وانا انا لدي عملي، وهذا يجعل كل شيء
متمملاً وأنت أيضاً ستكتوبين أسعد حالاً
مع ككت منذ سنين طويلة (15).

ثم ه هودا يفهم أنه ربما خمر أعلى
ما لديه: أليست الحياة البشرية عموم هي
هزيمة محتومة بصورة أو بأخرى؟ لكن
بقي له م لا يمكن أن يفقد إبه الم،
الذي لم يكن يوم وثق به كك هو الآن
بقي له الهوى القريب الهادي - ككاً يعبر
الراوي - ولكن الذي لا يقوم في ن يرى
ويراقب ويشارك بكبرياء سرية في إبداع
الخلق، ربما هي إذا المينة الباقية من
حياته التي يراها قليلة حتى الآن، ومن
اليوم سيكون قدره هو اتباع مسار ذلك
السهم المطلق دونما التفتة إلى الوراء

إبه عمل روائي موحش وحرير وملهي
بتمرئة والعربة، وم كك له ن يصور
لولا الفن التشكيلي. لولا اللوحات
الشمس التي كانت تهرغ أمام ههون
القارئ وتشكك رويداً رويداً... لتطش أن
الفن هو الخالد أبداً، بينما البشر - حتى
الذين يصعبونه - قاتلون!!

أصاأل أثر للوحدة في المائلة، الآن يمكن
لكل شيء أن يتغير

ه ه هو قيراعوث يكتب إلى صديقه
بركهات بالخبر ويعلمه هها بموعد
وصوله إليه، وهكذا يكتب إلى محبيه
والمحرف يعطيههم تعليماته المهنية. يترك
روسالة للأم والبرت ويجبر لها ميدنياً
عزفتين في مونترو. ويقتي الخادم روبرت
للعبيه برسالة لمحبن هودة الأم وابنها،
وأخر ما يفعله أنه يسند رسمه ليهير على
طولة مكتبه، وتتأدفة الأفكار
والواجس. إن المنير رافد الآن في بنطلي
الأرض، فهل سيتمكن الأب أن يهب قلبه
مرة أخرى لأي كك فعل مع بيهراً؟
لا، لقد بات وحيداً تماماً

منش يتأمل الرسم طويلاً، الوجنتين
المترهنتين، والجنون المدنة على الصميين
المنرتين، الثمنتين الرقيقتين
المصغولتين، الهدين النحيلتين بشكك
قاس لم اقل المرسم على رسمه الأخير

أخذ معلقة وخرج، كان الليل قد حل
على الأرض المرحبة لتوه، وخيم المسكون

القريب في الأمر أن رحيل ميمر المولم
المساوي قد جعل الشخصيات ككها لو أنها
تتحرر من قيد ثقيل، فهي الحوار الوداعي
الأخبر م بين المن ووجته ينول لها إم
خلال الأيام القليلة الأخيرة حقق ككارة
علا نفاقي، وكل شيء سيسير سيراً
جسماً، وليس هناك حق م يسمح للمدم

هوامش:

- 1- هرمس هسنة روسهلدة، ت سامة
ميرلجي دار جوران دمشق 2006.
ص 7
- 2- نفسه، ص 9
- 3- نفسه، ص 9
- 4- نفسه، ص 13
- 5- انظر على سبيل المثال الصمغتين 50-
51 ككيف حاول الفنان-لا بد لياته ان
يرسم التين، ولم يمكن راصها عما
يحصل عليه، وتامل وجهة نظره
بالرسمين من حوله: 'كي لدينا عيدا لا
باس به من الرسمين الجاهلين رجل
حسانسون يتمتعون بحسن التمييز -
يرسمون العالم ككعب يراه جملتهم
عجوز، ذهكي حسن التمييز، ظهر مدع،
ولكني ليس لدينا أحدا ممن يرسمونه
- ككعب يراه صبي غش، مقدم (...) و
'علب' وتلك الذين يحاولون هم حرفيون
يتسبون
6- نفسه، ص 22
- 7- نفسه، ص 68- 69
- 8- نفسه، ص 79
- 9- نفسه، ص 80
- 10- نفسه، ص 86
- 11- نفسه، ص 86
- 12- نفسه، ص 129
- 13- يقيس المصورين والنحاتين الألمانين
البريشت التدورفر (1480 - 1538)
البريشت دورر (1471 - 1528).
- 14- نفسه، ص 20
- 15- نفسه، ص 203

هواجس الذات

ترصدها نصوص أميمة

إبراهيم الشعرية

❦ خلف عامر

إن الشعر بالمفهوم الدلالي استخدام خاص للغة. ولهذا أطلق "مالارميه" عبارته المشهورة "الشعر لا يصنع من الأفكار ولكن من الكلمات". وهو ما يؤكد عبد القاهر الجرجاني حين يقول: "إن الكلمة تكون متمكة ومقولة باعتبار مكانها من السطر وحسن ملائمتها معاهها لمعاني حاراتها وفصل مؤاستها لأخوانها "

اشتغلت الشاعرة أميمة إبراهيم إبراهيم على الصورة الشعرية. فبرى تأثير سلطة المكان وعفدانه واضحة، بل وفرصا مكانها بقوة في نصوصها، كيف لا فالمكان هو الوطني.

ولم تتوانى الشاعرة عن فتح باب العشب
بشكل موجه تمثل في شكل تساؤلات
متوخية أن تصلها إجابات قد تنسي ما
يدخلها من قروح نتيجة تبدل الناس
وكانت تريد أن تحول قواها لصفحات في
وجه كحل من أسهم في ما أجمع حيص
وأدماها، وتذكر لها، مؤكدا ذلك بقولها
"كحمن طعم الملح أن لا يستقيم
العلم"

شكل الإنس، والرمز، والممكن
ثلاثية لعلم المعروسة يارو هـ. والممكن
ذلك على نصوصها الشعرية، لذا انطقت في
تصويرها لظواهر عسى الموروث الشعري في
نص "حمن" ثبت من حلاله مواجعت
ووصفته بـ الملح، وللملح رلالاته في الوعي
الجمعي وكيف يظهر النص لا يظهر
فيه "الملح" وبعداً بصمومه وكيف تطرد
عيون النص في حل لسوء فعلته.

إلا بو.

ولهم من وجع جرح نازف
فمنعته باللعج .

تعاجل السجدة

ما أشرعت بها خلتها — يوماً — لعنايتها

تستمرخ الشاعرة بقوافيها "السلام" الذي يحتاجه الإنسان كهدئ من روعة، ويطرز هواجس مخوّه ويبدأ عمله آمناً مطمئناً من خلال توطئ بشرطي الأمن والأمان، تستجد بالسلام ككي يوقف رحمة القهر والمواجع الناتج عن القدائف والصناريخ وما آلت إليه حال البلد، واعتمدت على تكرار كلمة سلام في ذات النص أكثر من 12 مرة.

تقول الممثلة رقة بريرا جنمستون سكوتش في التكرار: "هو الإذاع من خلال الصبيعه واليسه، أيقع معيه متكررة جميله تهدف إلى استمالة السمع"

اهتمامها على تكرار كلمة "سلام" ثم توظفهم بشكل معكف، للتأكد على أهمية السلام في عمل المل المتراكم بعمل تداعيات الأزمة، متوخية إيصال رسالتها للناس من خلال قولها:

"سلام لكم"

من ترنيمة باسمين

تقول البياض شالاً للقمير

هلا صلورج

لا قنيفة

لا وجع

استعانت الشاعرة بـ "يد" الداء لطلق من حلال قراره وجواهره ممرجه مدوية لتوصل ما بها من وجع لرقى روحها قلقة ويمرارة

"يا محمد"

كيف تسبها خير لك، وملكك .

تبدلات كثيرة حاصرتها من كل اتجاه، نتيجة التحيز الذي أحدثته الأزمة، من خلال الشرح الكبير الذي استقر في الموس، وفي مرآة الذات أيضاً، لدرجة أن هذا الشرح شكّل تدحراً وتنازلاً وقطيعة، ليس في الشارح فقط، وإنما في مكونات النهث الواحد، وكأني بالشاعرة تذهب إلى أبعد مما يتوقع القارئ من النص، معالجة ظلم على شكل سولوج داخلي خفي لا تريد التصريح به، كعدالة الانكسار الحاصل في النفس، والحواف من لمواجهة وردة الفصل الناتجة في اشبه الشده، تجلى ذلك بقولها.

"إذا التقينا"

أتهدي - بالصبي - الهدى

أم برصاصي

هكذا مضوا

[إلى سُدرة الخلود..]

"نقول هرائس" يقول: التأويل الدلالي
يكمس في مدى شدة المص على إيجاب
وجدان القارئ بتلقيه على الوجه الأحسن،
إد بتدر ما يحدث توافق وتآلف بين القارئ
والمصنف الأدبي بتدر ما يكمس المص
فيمسنا في قيمة الدلالة

إلى مفهوم اللغة هنا يعني التجاذب
المفتوح بين القارئ والمصنف تجاوب يبلع
حد التجاذب وهذا يعني أن الدلالة الأدبية
ناجمة عن تقنيات أسلوبية يعتمدها منشئ
الأثر ليمارس بواسطتها تأثيراً مباشراً.

وهنا تبقى الشاعرة أهمه في نفس
التمسك الدلالي مضاعفة أبتسول - مريم
الصنعة - تستجدي دهواتها، تريد أن
تمسك بكفي تظمد السمة الحرائق في
الأرض والإنسان، فكل أم في المص رمزت
لها الشاعرة بالقدسية لمكانة الأم المسماة

قائلة

"السَّلامُ عليك يا هديمة

يا ممطئة اللهب

مهلكة أتب بين السماء

مهلكة اشتعال الحياة

في رحم دنيا

يعد الطير من عذب تفرده

سلام.. سلام.. سلام..

لثغرة في حنا

وأمنت حين جرس في كنيسة

سلام.. سلام.. سلام..

لكم..... للبلبل

السلام.."

وصفت الشاعرة الشهداء الذين
قصوا بحسبهم بالنوارس كدلالة تضاد
وبياض، وظهر أرواحهم، وك للشهد من
مكانة مسامية في الديانات الصموية،
وندى البشر أيضاً، وهناك مقاربات من
التناسل الديني في المص ولكن بشكل
غير مباشر من خلال قولها: "هكذا مضوا
إلى سُدرة الخلود"، وكتابها تصير بموارث
الآية القرآنية في قوله تعالى:

"وَلَا تَحْزَنُوا الَّذِينَ هَلَكُوا فِي سَبِيلِ
اللَّهِ أَمْوَالُهُمْ بَلْ أَعْثَاءُ عِنْدَ رَبِّهِمْ يُرْزَقُونَ"
(169)

داله عليه بقول:

"هكذا مضوا

فوار من يقيمون ضوء الشمس

سناً وشباباً

في المدى

أغنائهم سلاماً

صَلِّيْ لَأَجْلِنَا

صَلِّيْ لَأَجْلِ انْهَمَانِ الْوَطَنِ

وهو عميت الشـعرة إلى سبعة مصرداب
جمر أهيه وحلوه كدلاله بـعالي مـدين
حواسيه، وبصافيل 'جـراء الوطن، معطيه
ايد من بده العنيه 'الأولى لـموصيه. دافله
أجزاءه إلى قلبه مكسي لا يعميه المصـر،
واكسـد على استـدعاء كـكل منـافق
الوطن، ولم ترصد في الحـص مكـتب
مجدد بعينه، فـمكـتب مـسـتـبح الدجول
للمن في رزيقه الشعريه، وباويلات المنص
لديه تحلف من قارى لأحر ويظهر به
حملت بموصيه في فترة رميه مـعدده،
جعلت من الجمر أهيه وملد لداتها فـعدلتـه
قنله:

"مستقي نـهـلاً بـصافـي في واحات

قهي

ستقي بردي، الفرات، العاصي، المنهل
، الجبل، البحر، الوادي.

وسابقي لـبـح في هـو الـور من مـلـي
شمعني حـد فتوب الـوج."

تحول الشـعرة المن من الحاص إلى
العم، وتحول الأكسـد على المـوروث
الديني في كـثير من مـوصيه كـما حـه في
قول:

"سـرت كـل يومـارح صـلاة

استمقام.

شـكـكـك في صـلـي

وتعود ثانية للتأمن الديني مستخدمة
دلالة الصليب وملازمة المصلوب له، تصوره
وهو يحمل أوجاعه أثنى رحل، ترسم في
المنص صورة قاتلة للحواس بفعل الغربة،
من خلال تصوير حدة الشتات التي يعيها
الإسـل، وكـانها ترسم بدقه فـنقه فـوجة
بـصريه من خلال الحروف تاركـة للـقارئ
جمع الصورة لشهديه حسب قراءاته، ولم
تترك بـاء المـاء يـمـب في هـذا المنص يـ
أنـت، "يا من أوجاعك - ضيعتك - واليـثم
هـد رـعب الـبه الشـعرة بـعد الوطن
والشـرد القـصري في المـلـي.

"خلق صـلـيـة يـمـك

في حـفي

يا أنت

يا من - أوجاعك - ضيعتك

ما بين بلاد وبلاد

وعلى جهنك

حـطـة الغـرة

خلوة الحـني."

يشي تكرار بعض المـردات ملازما
الشـعرة 'ميمه كـمـلـي، في أكـثر من نص
للتأكيد على رؤاها، ستقي - وسابقي

تساؤلات تضمنها أمام الذين يديرون
الحياة من خلال دفة مصالحهم المصيفة
فقدت، مرسدة ذلك يقول

"هجر بلا أدان

صبح بلا قصيد

حق ولا دواء

حق بلا ارتعاش عطري

نحن أحياء!"!

غيمه

إذا ما ظل جفاً

لاخ

أو هبت شفق تربة

استمطر لك

صوت كل يوم

أرفع صلاة استسقاء

مكي - بالمطري - اللهم ممي الهالذ"

ترسم صورة لعشق جميل، ولعشق
سلته رائحة انسبه المتعلقة عبر مساماته
واستقرت في صدره مواقف دفة في ليلي
ثلاثي بارد، وكهف شهدت جسراً لميورة،
تؤكد مطبقة الصورتين في واحدة بقولها
أيها المجنون كم تشبهني! محتمة
النسول بشيء تعجب كدلالة تمليق
جرتي وكلي في ن واحد

"جسر من نخب

القلب

شعلة لميورة

لروحك أنا وطن

زهراء روحك

صبرت علي الأمكنة

أيها المجنون كم تشبهني!"!

استخدام التشابرة كعلامات موقن
ومدروس حيث بدأت التشابرة بطرح أول
تساؤلاتها الثلاثة، بدءاً من استغرابها من
هجر لا يثق منبهه مدى صوت سقوس أو
مادته، صبح يماني اقتصاد الإيقاع في رحم
لقصيدة، وفقد الدواء ذات اعتلال
للجسد، وعطر هرت منه ارتعاش أريجه،
تساؤلات موجعة أين نحن؟ التسامد
لفردات التساؤل الشاتل ولا إجابة وكثاني
بالشاعرة تستغرب شهوة الدماغ، بل
وتعائلة هي العمل نحن نوا السؤال فيه
مكان المداورة وهروب الإجابة... نحن
يحتمل الكثير من التأويل.

مما حدا بها لتساؤل مفرقة المحكوم،
وكأن الحمى لازمتها في أثناء نشر
تساؤلاتها، أو كأنها تريد أن تقول ماذا
يحل ب إذا ما اعتقدنا الأدان في الفجر...؟
وتعبرت ولادة القصيدة في ذات الصبح؟

عودة ثانية لاستدحكر الأمانة، مما يدل بها شئك دلاله حبيبه ملازمه للشعرة، لا استطلع سبيبه، أو سبيبه، حيث يصوح من 'رقعة' الشيم القديمه رائحة الحسي المترف بدلتراحم والنعمة والايثر مؤكدة ذلك في بعض خطوات، بقول اب الخطوات لها ذاكرة التمسكت وتوحد بالمكان.



ثمضي مما
تتشابهك خطانا في لزق الشام القديم
من قال إن الخطوات لا تعرف
طريقها
إذا ما سكنت دروب الممر
مشرفة الحنان
والمدى مورق اللهب.

المشاهد والصور في رواية زغرودة لموت الدومري

د. د. عبد الكريم محمد حسين

تقدم المقالة مفهوم المشاهد المصية والصور المصية المتحركة ذوات الطبيعة المصية كحركة النفس في البقعة والمام من خلال رواية (زغرودة لموت الدومري، لحميل سلوم شقير، دمشق - دار حورن للطباعة والنشر والتوزيع، ط 1، 2010م) التي تحدثت عن رمردة، وقد وجدت أنها تخبونها في خطيبها، وألحقوها بالحيلة بمشعي المحابيين، وهناك البقت الطبيب حسان، ثم هربت إلى لبنان إلى بيت عمها عروان، والتقت ابنته حلا وروحته، وجاء الطبيب لزيارتها عراً، فتعلق قلب حلا به، ثم تعود رمردة إلى الهمارية، وتدخل شفا في الأرض، لم تختفي، لكنها تعرض لمشاهد رأتها في الحياة العراقية، وفي تاريخ الهمارية

تعرض الرواية القول إلى التغيير يتناول ظواهر الإنسان ومحيطه ولا يتناول روحه التي ترى العاصي حليماً بتطورها في المستقبل، وترى التوافق قبداً يحتر الروح عن الانطلاق في عوالم اللعب.

الخلاصة

في لطريق إلى دراسة المشاهد المصية والصورة بروية لايد من بين أمور عدة
أولاً: بعض المصالح في حقل النقد الأدبي أبدى استعجاباً ودهشة من دراسة

الصورة في عمل روائي، فلما وجدته كذلك صعب اليه، ترى في العصور، عند سمع عنوان المقال قال: إنهم تدرس الصورة في الشعر، وهو ممن يرى أن الشعر صورة وزمر وله رؤيته في حب، زي الصورة حبيب مشترك من العصور الأدبية كلها،

ولمست خاصة بالشعر دون الرسم. ولا بالموسيقى دون النحت، ولا بالرقص دون الصور الإلكترونية، ولا بالسمعة دون لכתبة على الورق.

فالمصورة أهمت خاصة بالشعر إلا من جهة أنه فن، والفن من إبداع يوتن تحت ورسم وأدب وموسيقى ورقص. فالمطرفة إلى الرواية من جهة هيتها وأدبيتها، أي من جهة لصفات المشتركة بينها وبين الفن وبينه وبين الشعر لا تجعلها خاصة بشعر

وهي، العكليات أو وضعها موضع الجرثبات مما يتعمدها منطق الفن، وثأبي عليه الحياة نفسها ووضع الحدود بين الأجسام الأدبية بالمشترك فيها ممتنع عقلاً ونقلاً. وتقديم الصورة على أنها قوام الشعر صرّب من الدواعي لإثبات الجانب الفني الحي من الشعر لا أن الشعر صورة إلا إذا وضع الشعر قبالة النظم التعليمي البائس.

ثانياً لابد من إصده وجيزة صغيرة عن الرواية نفسها ليندرك التلقي موقع الصور والمشاهد من الفعل السرد، أو الشخصية أو الموقف أو مقاصد الرواية الطامحة والياض.

ثالثاً اختيار الصورة مبني على تصور مفهومها في آراء عرضها على المتلقي. وهي تكلم تدل معاجم العربية ششكل أو هيئة أو صفة أو ميل أو انحناء، على أن المصنف (أو) يرشح انفراد إحداها ولا يسمح ختمها. واختيار الصورة ذات الميل أولى من صورة الششكل أو الهيئة أو الصمة لأنها تحوي ما تقدم، وتبعد ما لم يكن مثلاً

ميلاً يدل على الفن والحبوب والحب في ظل الصورة أو تجاوبها، ولا يمتنع اختيار بعض الصور المتحركة التي تسمى المشاهد خاصة في أحلام في اللحظة أو المنام. وعالم الرواية الافتراضي يلقى فيه أحلام اللحظة والنام.

رابعاً لن نتناول السوجيزة تعريفياً بالشخصيات ولا تعلقاً على الفعل السردى إلا بمقدار ما يفسح عن ظلال الصور ومقاصد المشاهد، ولو كانت الصور نفسها ظلالاً تقسمها للشخصيات التي أخرجتها أو نتجت. فالمصور في الرواية تشكيلة في تكوينها، بمواقف الشخصيات، وعقلها، وأحوالها، ومواقفها من الحياة الافتراضية في عوالم الرواية التي تتقاطع على حبال الحياة الافتراضية والحيات الواقعية عيها، وتشترك فيها الحقيقة الواقعية بالذاتي يعتقد ما تهفو على استناده إلى المستقبل، وتحاول يجسرون أن تجعل الماضي نافذة للتخلص من ضغوط الحاضر، وتجعله حلمياً يؤول بمستقبل ولا يأتي به.

خامساً الدراسة تتناول إحصاء الصور المشاهد دون تحليل أي منها إلى مكوناتها، ولا تقسيم المشاهد إلى لوحات وصور وحوار. بذلك من مقاصد التعليم، ومقام التعليم محتكم عن مقام المقال. فمحطاه الرواية

الرواية

الرواية قصة أصعب إليها تفسير الواقع وتحليل الشخصيات، وقد سجلت هذه الحقيقة في عرودة لوت النومي

هذه المشهد والصور المتصورة بمعنى هذا المقال الحق أن الصور والمشهد متصلة برموز أسساً ذلك أنها الشخصية الأساسية في العمل الروائي، وما سواها شخصيات ثانوية تدور في فلكها أم على هامش حركتها.

نظرية موت الدومري:

هذا عنوان الرواية يحمل إيهاء يلعب صورة ماضية أو صورة مرتقبة، وذلك مرهون بتقدير الكلام، ودلالة المشهد الاجتماعي لانطلاق حجرة امرأة أو رجل بالعودة حين قلت هذه العودة موت الدومري فقد عصمت بالتهاء الإشارة إليها فهي تامة منتهية لا حياة فيها، وتحليلها يكشف عن روايتها سواء أكانت ملهية أو كثرية.

وإن قلت، إنما أريد العودة لموت الدومري فهل من مذهب في العودة إلى تقع لكها، مرتقبة، هي عودة مترددة بين الماضي والحاضر والوقوع والاحتمال همتي تطلق العودة للشبائل العربية مواقف تستقبل بالأغريد أو الغرايد منها الأفراح بالزواج أو الانتصارات العسكرية، وكذلك في مواكب موت العظماء، وفي مواكب الشمامسة بالخموم. فبأي مناسبة يريد الموقف الروائي إملأها؟ والموال يومن إلى السيب ألا وهو (موت الدومري) ويريب دمب بك الطس أن المقصود إغراق محبته الدومري، ولا صلة للسحيفة أو إغلاقيها بعالم الرواية من قريب أو بعيد، ولو يكن

أكثر من يعرف مما عرفته من الرواية العربية السورية الحديثة، وظفت الرواية تتناول قصة هبة أسبها رموز تدخل مشفى نجاس بكيد من مه وحليها الذي عس حاملها رموز للزواج بها، لتكس الخيانة المروحة وقعت من مملوع الجنرال في قوات الردع. وفي المشفى يظهر الطبيب حسن والمرصة لوب، ويحاول الطبيب المصلحة: فهناك المسألة وأسبابها، ويقع في شرك المرصعة عنده يتحول من الملعف إلى العشق، ويأتي عمها الفلسطيني مروان مسحة وصداقه لا نسباً، ويذهب به إلى لبنان، يلتحق به الطبيب، ثم تتحق صفة أم ومردة

وتظهر الشخصيات في الرواية شيئاً فشيئاً، فتعنى العوازم الروائية للشخصيات، وتظهر حلا أمة المم مروان، فتعشق الطبيب حسن من جانب واحد، وتظهر أسرة حسن والمرصة لوب..

وفي أواخر الرواية تتكشف الشخصيات وتظهر حقائقها الخفية. وتنتهي الأحداث عند محطة الهاربة الواقعة جنوب كسكس التي لم تذكر في الرواية ولملها هاربة في مكانين: لأن متعلق الرواية يحملها عاصمة مملكة مصر ومسا، وتلاشت حدودها أو هي قائمة لا يعرف رسمها ولا حدودها، فلا هي حربه ولا قرية يعمين حياها بما حولها، ربما ليعطي المملكة التي تحلم به رموز حدوداً مفتوحة بالتفتح حسب الشمس وشوالات العقل البشري إلى عودة الماضي حاضراً ومستقبلاً في أحلام القطة.

ومرد ابنه حليم، ثوراني فهي ليست يهودية ولا تقوم المادة على نفس مقدس بل تقوم على حلم يعيد للمملكة الدائرة شيائيه ومثقت ولا يمتص ر ينزل بها مرة سلمية لأنها ليست إسلامية ذلك أن المملكة قمت قبل أن يأتي الإسلام، قبل قبل ذلك فصاحبة الدعوة زمرت في نهاية الرواية عادت إلى عالم الحقد، وغادرت عالم النملتين إلى عالم الصامتين، ولا يدري أحد إن كانت ستعود بدعوتها بعد آلاف المسنين.. فالعودة ماثلال محتلمة الوقوع لحضرك إذا ذهبت الهم إلى الجارية فلن تجد فيها الدومري على ثمة البدو

زاد الروح الحرام

إن الحرام صفة للراد هب الزاد؟ ومن حرمه؟ ورد هذا التركيب اللغوي الحاروي على صورة تسرحي بالسكوت وتوهم بالحركة والافتراق من زاد الروح الحرام، وهو تجد ذلك إذا مسحت الطيب حسن، وهو يقرأ دفترتي ومرد الأحمر والأحمر (الروايات مع حلا همدن يطلع على محتويات الدفتر ذي الملاط الأحمر أحياناً، ودون علم ومرد، ولم يكن سلوك حلا هذا بريئاً، بل كان حكم يمارس على إسمين في مسخرة ممداء متمسكة: لأن الدفترين وزياراته صاروا بالنسبة لها زاد الروح الحرام الذي يشبه الأفق من حيث مسرورته، ومسورة إحققه، لأن إعلانه سيقود إلى الكارثة حتماً، وليس للدفترين أي علم بم تسمية حلا مطلقاً) (3)

للأمر صلة لأدركت معنى الرغودة من موقف مملكتها هي فرح بمستشهدها أم شماعة يموتها، والموافق يرجع باب الشماعة.

فما الدومري؟ لقد الدومري معروف في كلام البدو وأبناء القرى ببلاد الشام، فيقولون هذه الأرض ما فيها الدومري يريدون ليس فيها أحد.

لكن مذهب اللغة في لفظ زغردة يقع على صفة أخرى تتكشف عن طبيعة لاختيار السوان من جهة المؤلف ربما لم يكن مقصوداً: لأن الفعل (زغرد) أصله (عرد) فريد الزاي في أوله (أ)، والزغردة ليست للأشئ بل للجمال الفعل يدل على ذلك قول الحمص بن دريد الأزدي (321هـ) ((الزغردة: شرب من هدير الجبل يردده لعل في خوفه زغرد المحل إذا مر في غلامه)) (2)، فهي زغردة مكتومة يسميها القريب، ولا يتركها البعيد.

ودلالة مطلق الرواية لا يمنع إرادة يعنى مع تقدم لفظه يحمل الرغودة موت الرقيب في عالم الأحلام. وفي أثناء كتابة المذكرات السورية في دفترتي ومرد الأحمر كندية هي خطر ما فيها، فتع الرغودة موقع الأسرار التي لا يعرفها إلا من دخل في دوامة العمل الروائي.

فالعودة صورة سمعية تحول إلى مشهد في حال انقلاب لتحرك في فضاء واسع غير متبدل بسج الرواية على اعتداد مساحتها من الهندية إلى ميداء مرورا بالشام وتل كلع وفلسطين في ظل الكلام والذكرت ولا يمكن ينزل عن حلم

تكون من ليل الفجيجة . فمما يذكرته بسيرة الجبرال (يعني مطلوعاً) حتى قفرت إلى ذاكرته أوامر ذلك الجبرال الذي قاد للذبحه (4) هاليالي الشموية تحتلح عن الليالي الملحكة التي تحسب بالدهانق والثواني: لأن الليالي النفسية حسب بالشاعر والانفعال، فتكون ليالي الفرج القصيرة وليالي الحزن طويلة بسبب كثافة المشاعر المؤلمة والحزينة

فليل المجيء ملول وليل الطبيب ملول الأول مسوغ بلججعة الصدو الخارجي على حبرا وشاهلا . وليل الطبيب مسوغ بجدانة أم زمرود . وتهديدات شريكها الجبرال ملوع الذي ذكره بقوات الاحتلال نفسها وكس ليل الطبيب بميوحة زمرود وأسبابها تكس عن الفجيجة تظهر في كلام الطبيب وهو يصور الذبح ومحاولة الصدو قتله ، بقوله «أفاق بدمع فوجد نفسه في الشمس ، وجراحه تنزّ نماً فاجأته الحقيقة ، حقيقة أنه لم يكن أمام مشهد تلفزيوني ، بل مكان في هي الفاججة» (5) فقد ضالت تلك الليلة بسبب مهاجمة المضغمت في اليمن . وكان مصعباً بيده فافاق على الدم السارف من جسمه فكس يظن م حري مستملاً في الرائي لكس لم يكن كذلك بل كس عن الصحه ، فهو يريد الصحه عيها لكس أخرج التوكيد مضرج الصورة الفاججة إنسان له عين يرى بها ، فقد تمكنت واقفاً حياً مؤلاً فني ليل الفجيجة ملول يتقصي ، وفي عيها حضور لا ينتهي

فني هذا المص توافق بين الطبيب حسن وحلا بت الممر مروان على زمرود . وجهه التوافق في ترك الطبيب يطلع على الدفتن الأحمر حيث تضع زمرود حلامه ، وجعلت لول الدفتن أحمر كناية عن منم أو حرمته ، وجعلت قصائد في الدفتن في الصراف الأخضر كناية عن جل قراحتها لكس الأحلام ليست راد الروح المقصود في العبارة بل الحب هو زاد الروح ، ودل عليه رغبة حلا بزيارات الطبيب ، وجعل حلا تتطلع إلى الطبيب ليكنو عشيق زوجها ليس من حق حلا ، بل جعله رودة حرام ، وقد جعل الأمور بمضامنها ، فما من حرمة في الجنس عند زمرود إلا إذا كس بالأكراموسياتي في أحلامها ما جعل الحياة ككلها جنس جمس ، والتقصي السيمية وسائل لجلب القوة والتسلط على نفس بحجة التقصي الضكري ، فالراد الحرام أن تعشق امرأة رجل واحداً تزحم حراماً لأخرى في لتريق اليه من دون علمها وبعبئها في النوم ، ولا حاجة للحديث عن الأنواع ولا الأهم من الملاج والإيمن . فذلك موضع آخر بمقال آخر .

ليل الفجيجة وميتها

المججعة تتحول إلى ليل مككل بالسواد والحر ، والفجيجة تتحول إلى ككس حي له عين يرى بها المصن ، وله أصصا تكلم بما تراه ، فقد بت الطبيب حسن ليله في المشفى مع زمرود بصور بوية جنونه «لقد رحل عرفة المسوية ، ولم يتم ليل مر عليه

شمال القنيطرة

حياة المدنيين. فوجوده خطر على اعراضهم وحياتهم. وليس فيه اذى مرور لدمار القنيطرة وسلامة الصهاينة من العقاب وعيب القنيطرة حثه همدان لا روح فيه. يمد صمورة وهزيمة لمحاولة استعادتها. وانتهاه قضيتها. يعطى الرواية التي تبدي يأس من عودتها لان شمال الحمران عيب بمقاييس الخبيب والرياسة في سورية وليس. وجعله من قوات الردع ليحمله عربياً من دور إحياء بيئته أو قتلته. لكن جثمان القنيطرة مسألة كبرى. من جهة الحكم بموتها. ومن جهة وصف الضابط العربي بالإساءة. وهو الذي أعانها وأعاد ثلاثين قرية إلى جوارها استولى عليها العدو في حرب تشرين. وأصغر إلى الحروب منها مصيفاً إليها. مدينة القنيطرة الأرض الخراب بهجمة جود العدو

البحر والمواع

هذه صمورة وصفة للبحر والأمواج تتلاحق من مركزه مترامية على الشاطئ عند أقدام ومرد إنها صمورة أدبية يصعب الراوي ليحدث إنشراً في المظفر وحركته في الزمان. وذلك ككائن وراء قول الراوي ((الوج يسفل ثغر مدينة صيدا، ووزارق الصيادين تطور ساحلها بكل ألوان الطيف، وتامل رمرد تتسحب دنته فوق أوراق دفتها. تمسكها حروفاً، مرافق وأشرعة.

كيتي يا بحر مقلد

أطعم الشيطان والخلجان وبلادة المرجان
وأزاد امتداداً وامتداداً

هذا التركيب الأضيق يحمل صورة توحى بلبات، وتوسى إلى العنبر إذ قيمة المدن بسطقتها. وذبيب الحية فيها. والقنيطرة مدينة مدمرة قام العدو الصهيوني بتدميرها قبل خروجه منها والقنيطرة عاصمة الجولان. وقد جاءت هذه الصورة صدى لموقف الجنرال مطاوع ضابط قوات الردع وروج صفحة أم زمرد لما رآه المشفى فمصعب لهروب ومرد والخبيب حسان. وتأتي جثة القنيطرة في سهاق وصف الراوي سهاق المرسيديس السوداء ودمائها وستتروم. بقوله ((تعب في لحة بصير، كعب أنها تمنع مرور البصر إلى داخلها بسبب متناثر وزجاجها الداخلي. تمام مثل غلالة الحقد التي جعلت الرأيا دخنية وغائبة في رأس مطاوع. الذي كفن يثاها قبل قتل يستعد جثمان القنيطرة، ثم يقسم إنه سيقتل هذا الوغد مروان بيده)) (6) فدخلن لسيارة وأخذ الجنرال مطاوع سواء في الأسود، وتهدداته كتيجهه باستعادة القنيطرة جثة همدان لا حياة فيها. وقد عادت، ولم يمد أهلها. وليس صالحة للسكن.

فالجنرال مطاوع يغفر بأمر لا يدرك نظرة الآخر إليه، ويهدد بما لا يستطيع فعله والمرص بين تمالي ذلك الفرد على المشفى والمرضى، وهم ليسوا عساكر. ولا من ياتمر بأمره فمشهد مطاوع، وهو يرغى ويرمد كالعابر، وحركة سيرته المدخمة بالأحقاد تنفر المتلقي منه. وهي مهمه في

جمهر القصيدة:

جمهر القصيدة تركيباً أصحبه بجمال القصيدة رُأى تتعصم على شاطئ حميد فتبقى الجمر بعد أن دحكت التاجج، وجلا الصورة براعة توهج الجمر وتاكل الذهب وبهيمس النار، لكس ككعب اجتمع الجمر وماء البحر الذي ظهر المدينة والصيداين وبهر زمرد قف فضى على سيران قلبها وعقلها، وإن كان قد أخذ أجيج النار، وأبقى جملها خاضرة لتأكل حطب الحياة المتجددة. إنه جمهر القصيدة دافق ومادة شعرية تتأول، فتعبر بها عن نفس قائلها فتجاوز صدى الماء والنار، والماء يلفظ النار لكس لا يظني عليها، فهم متجاوزان جلا كهيوة زمرد دعوها من ماء وأنفاسها من مر

مصانع النثر والكلام:

الرواية مملوءة بالمصير المعويض فلا يسلم منه موقف ولا شخصية ولا مقاصد الرواية الأسلمية، لكس المقال يتناول مصير المصير ومصير الكلام مع مصير المصير فقد ظهرت عند الطبيب المصير حسن في بيت حته، وهو ير حج المصير جلا قصيدتي زمرد، حاول الهروب أياً إلى دمشق منتصب الليل لكس (لأثر العودة إلى القرائن، وقد فيه هوق مصامير من مر ويعد قليل أحسن بجرودة تتساح عن خده، وتوشك أن تدخل إلى أدبه، صبح ذلك الشيء بمصيبة، ثم اكتشف بأنه ربما كان يبكى) (10)، فقد تحول المصير في بيت

تعلق زمرد دفترها ككي تكتم جمر لقصيدة، ونمود مهرب إلى بيت العم مروان الذي لا تعترف بوجوده الجمرافية، ويهرب من دحكت التاريخ (7)

وتعلق زمرد على سروده إلى البحر بقولها: «أعبروني على تصريفة، بهرني البحر، أول مرة جلا حباتي أشوف الفوج والسفس، وقوارب الصيد، أنا أسفة اسفة» (8)

حاول المؤلف أن يثبوت الدلالة الرمزية للبحر فأكد واقعة المشهد برطالة صيدا عليه، وسعي أمواجه إلهه لهصل ثغرف، وجمل الصيادين يطروون الشاطئ باختلاف ألوان قواربهم، واختلاف ألوان رؤاهم، واتحاد مساهم جلا طلب الرزق من البحر فكس البحر يظهر أدوار المدينة من الليل وظلامه، ويظهر الصيادين من الجوع وضراعه، ويظهر زمرد من الألم وأحزانه فكسبت تجميل التي أسماها المؤلف قصيدة بقصيدا، وجعل تداعيلها تمتد وتتجسس ككاستاد أمواج البحر

والبحر رمز للمحب الواقع أمام الإنسان، والأمواج أقدار الناس تسعى إلههم بمقدار ما يسرعون إلههم من حيث يعلمون أو لا يعلمون، والقدر حره من اعتقاد زمرد كس يصرح الراوي جلا غير مكس من الرواية (9)، والقصيدة حلم من أحلام اليقظة، والبحر فيها يومئ إلى العجز عن تحقيق زمرد أحلامها الحكيم، وإن بلغت بعضها سرأ وجلا المقلع المنقول مر ما جمر القصيدة، فما جمر القصيدة؟

مدير ناحية تل كخلخ - في الرواية وروح حته فيها - إلى مسامير من مار، مما يقتضي أن نؤم الطبيب محال، هالمسامير واحة، والثر معرفة، فاجتمع عليه اثنان من أثبات الألام السوحر في جنبه، وإن شئت في ضميره، والمار تأكل حله، وإن شئت قلبه، فأنى له السكينة؟ وأنى له الاستقامة؟ وذلك كله من تأمل الصور في القصصتين، وما فهم من بوح خرج من غير رقابة؛ لأن الصور الأدبية تحول تعقب البقايا في النفس وأحراجها إلى عالم الحسرة (11) فمسورة لمراس وقد انتلب مسامير من نار تمر من مدى القلب والحرق والعداب في القصصتين مما أصاب الطبيب بالتمائم الإنساني. ذلك أن القصيدة ضروب من الیوح شبه الواعي لكن الصورة تعويه على الوعي المباشر لإخراج معاني لا تظهر على سطح صورة بل مضياء في أعماقها

وأما مسامير الحكلام فقد جاءت على هامش موقف ممس ونداء موقف بهض نجد ذلك بالاندماج في سرديّة الرواية بعد أن ذهبت زمرّد بصحبة الطبيب إلى معلم على الشاطئ ورسمه الطبيب المشق وشيخ لصورة في المعلم فقلت أينته، وحلا كانت تعلم سهرها فلم تستطع الذهاب إلى معهد تعليم الفات هذا اليوم (لوجء موقف حلا معكوساً تماماً؛ لأنها أحسّت أن زمرّد لم تم، وعندما استأذنت واستعدت للذهاب إلى مدرستها، وثقت زمرّد برخصة من مسامير شفوية، لعدتها مثل صب الزيت على النار مكتوب على ورق الجوز من يسهر الليل

يسام النهار والمظاهر، زمرّد أن الحبيب ملق وملق معشيت حلا لم تكن بوجه المسامير وحسب، بل تكن له وقع المطرق فوق عظام زمرّد الهشمة أصلاً (12) فكانت المسامير الشفوية حكامة في التمثيل الشعبي (مكتوب على ورق الجوز من يسهر الليل يسام النهار والمظاهر يا زمرّد أن الحبيب ملق وملق سهرت الليل من أرق قلب، وبشرتها ببعث الحبيب، الذي (ملق) بعث لنفجر، وطار من يدها، فكانت حكلام (حلا) أشد من وقع المطرق على عظام زمرّد المسألة في خيرة المرأة من المرأة، وتدرج المرأة في رجل واحد فأمس مير أصابت الطبيب حسان في تل كخلخ وكذلك أصابت مسامير الحكلام الشفوي زمرّد محبوبته في صيدا فكان لحظ التشبيه بصب الزيت على النار بما يحمله من هزيمة هالشخصيات اجتمعت في الحب ومسامير العدا المشركة على تعدد ألوانها مكنه و بداني مصابه

للقاصد والصورة في أحلام زمرّد

الواقع أن أحلام زمرّد مليقات منه طبقة شعبية، ومحب طبقة العيوية، ومحب طبقة المام كعب يدام الماس، وأربط الشعر بالجمود وأربط الفس بالجنون والكهنة مدجنون مما يشرب فطرها الروائي من الكهنة التي ترى الماضي كماً لو عاشت فيه، وتعلم به كماً لو تكن مستقبل فادماً من رحم العيب كأمواج البحر التي تقاد إلى

إلى كلام صارت صورة لفظية هي جاءت في الشعر فهي صورة شعرية، وإن جاءت في الرواية فصورة روائية، وكذلك المشاهد الروائية تحمل الأحلام وغيرها. والوقوف على بعض أحلام زمرد يكشف عن أعماقها الحضارية الحبيبة بعيداً من تجربتها في حبّه بمشيقه، ومنه: أدق الحب حبيب حسبي
م رات زمرد في حلم من حلالمه

((قد لعب بشري من هناك قبور
حدهم ويصعب الخلد عفت من قبور
محضه المصدر مثل سمندوق ثم توسيد
القلل به، وضعا بجانب رأسه حوجة من
فخر رديه الصنع تحوي سائلاً لم أكنه،
وم يشبه الصحن، وقد وضع فوقه نوع من
الحيوب. وبعد حمل الرجال قطعة مسطحة
من البزلت، وغطوا القبر به، إن وضع بعض
العلماء من المدفن دليل على فسادهم بمودة
الميت الحياة فهم أن تكون تلك الشعوب
فقد أخذت ذلك عن الحضارة السومرية، أو
ويمت تكون السومرية قد أخذت
مهم)) (14) ورات الشيا السومرية (15).

للقبر مدلول ظهري في الرواية، وله دلالة خاصة في التأويل؛ لأنه والحق في حلم شخصية من شخصيات الرواية، وهي زمرد

والقبر عند ابن سيرين له تأويل حاد في قوله ((أواب القبر الحفور في الأصل، فتقبل هو السجين في التأويل، والقبور الكثيرة في موضع مجهول مدلل على رجال منافقين)) (16) فالقبر هو خوف من السجن، وكثرة القبور تدل على صدق الأسرار، ولا وهي القلوب المتسككة في

السجّل لا معالة، فساداً وأت؟ وكيف تحققت تلك الأحلام من بعد؟

ويمكن استعراض بعض الصور من تلك الأحلام لبيان العنائة التي تحب فيها زمرد في عمق الرؤية والفكرة بما يمتد في ألوان من مدحة خيانة أمي صمية وحبيبها الجرمال مطوع.

المقام الروائي:

الحلم لون الرواي التي هي جزء من سبيل جزء من النبوة، بيد أن تعريف الحلم عند فرويد هو: ((الحلم صورة من صور التعبير عن اندفاعات تفل تحت صمت المقاومة في خلال النهار، ولكيف لا أنه الليل تستغلح أن تجد مبرراً تستمد من موارد تهييجية عميقة الطفلة)) (13) فيجود فرويد يرى الحلم صورة من صور التعبير عن اندفاعات المكبوت في العقل الباطن تدفع في صور الحلم، ويكشف سرها علماء الأحلام الذين يدرسون الرموز الأهلية في الحلم، ويعرفون بالمربة الأجراء لتضميلية هي

فالعلم تنفيس أمواج مدفوعة من الأعماق النفسية إلى السطح فالشعائر فمحاضن الأصدقاء أو فكرياتي الاعتراف أو دقات الحواسير أو الأدعية المتوجهة إلى الله أو الاعتراف لأئمة الأعصاب.

فالعلم صورة من صور التعبير لكيف الصورة هنا حلم يملو الواقع، ودون أحلام العنوية، وأحلام النوم التي تتحد الصور موكباً لنوح، والصور التسمية إن تحولت

الصدور ، وأصاحتها يظهرزون للملأين على أمرهم خلاف ما يظلمون بعض المنظر على مصطلح الايمان والصدق الدينيين ذلك ن يصعب يوجب التهمة.

فالتقهور بلغة الأحلام ومور لأشياء موصولة بهذا الأحياء ، وموت الأمثال بعضهم حتمها بالزواج والإنجاب ، والموت إشارة إلى أن العلاقة السرية بالطبيب ستتم طملاً بموت قبل موتها ، فشره جاهر في نفسها ، وريب يتكون هذا التأويل أهرب إلى مطلق الرواية كشر من كلام ابن سيرين. والإيمان ببعث الموتى في هيرودس ، وتأمين بعض حداثتهم بمعكس ضد الوجود في الحلم أي الشك في وجودهم والخوف عليهم من الجوع لحلمهم يصور العليم الطفل إلى جوانهم مما يوجب تجهيزهم بزواة المقر ولا يعكس هذا الأمر شيئاً بالضرورة

وحضور عادات القرعة في الدين محاولة لتثبيت الحلم بواقع ترفيهي ، والثياب السومرية تحمل إشارة إلى دينة السومريين ، وعلاقتهم بمعتقد أبناء تلك المقبرة الدين جمعوا عادات المراجعة وعقيدة السومريين.

سور من أحلام العيبوبة الأولى:

أحلام العيبوبة في انشطار الحواس على السبيل والطقس مسيحان الرقيب أو موت الدومري فرصة للتعبير بالصورة عما ترى المريضة رمد فقد كان الطبيب سمع رمد تهدي في عيبوبتها ، فتحدث الراوي عنه بقوله (وإن أجواء العمة يدأ يستعرض ما حدثت به رمد كلمة حكمة" بيوت تشبه

المشابر ، رجال قصار القامة يعطيهم الشعر ، نساء شبه عرييت ، وحمة دبح الثور بالحجر المصقول ، نهوأت لا يعكس تفسيرها ، وأن الطبيب النفسي "هي المثل الباطل؟ أم بها تمسيرات فرويد عن الأحلام ثم إنها لم تنكس في حلم ، وإنما كانت في عيبوبة قصيرة لا تتجاوز الدقيقة" (17)

في الحلم تسري النساء وذبح الثور والرجال القصص الذين يعطيهم الشعر في صورة بدائية تعكس حلم امرأة دواحد منهم على مدعب فرويد ككلمة سيأتي. أما التمري فقد قال المائليسي (هو في المنام يدل على سلامة البدن ، وريب دل على ما يوقعه في القدم) (18).

فكلام المائليسي يؤمن أن زمرد ترى سلامة باطنها في تمري غيرهم ، والتمري يتكون بالبروح عما في النفس ، وهي تتحرر مما فيها من هموم وأحزان بما ليته للطبيب النفسي ، وما تحترسه لنفسها في دفترهم الأحمر ، وتطلى أن يشاع ذلك عنها ، فتقدم على انكشافها باطنها للناس. فكأن الناس ، وهم يصرّون من الثياب يريدون الكشف عن قلوبهم التي في صدورهم ، وب كان ذلك محالاً انكشفت كل منهم بالتمري في المنام بعيداً عن عيون الرقيب.

وإن الحجر المصقول المتخذ أداة ليدبح الثور فقد أوصا فرويد إلى تأويله بقوله (لؤمن المرجح أكبر الترجيح أن جميع الآلات والأجهزة المعقدة تقوم في الحلم مقام الأجزاء التناسلية ، وأعضاء الرجل صادة — تلك الأعضاء التي لا يشكل الحلم من وصفها

قرون التومين، بالتزامن مع قرع النساء فوق جلود حيوانات شد ككل منها إلى أربعة (21) عصي على شكل إطار، ويعدّها توزع القوم أزواجاً، منهم من دخل المصاكس الحجرية الواطئة، ومنهم من رمى إنشاء فوق أرمس الحظيرة فوق البعر والسفام، ومنهم من انفراد بإنشاء خسرر أسوار الرزائب، ثم اصمّج فوقها دور أي (رتيباً) (22) الثور كعب يرى ممبر الرؤيا من العرب يستخدم للحرق، والنساء عند العرب كالأرمس للراغبين، فهو رمز للجنس، ويحميه على طريقة نزار قباني (23)

التمتت إلهك فكمّني

أألقائي

كمّني

كمّني أقصّ جنوناً هؤلاء من الأعمال

كمّني

كمّني تموت النعمة في الأحبال

كمّني كمّني يموت القلب

وتتمرّ الأشواق

علمني كمّني يموت الحب وتكسر

الأشواق

فتحبب يسموت بالوصال أو الفراق الأبدى، فهي تريد أن تنهي المعاناة يندج الثور على طريقة مدائنة، والجسم نفسه كعب يصوره الحلم يتم في أغلب الأحوال بالطريقة عيبه من يوم المصراع والمومرين ومملك الهيرية على هذا النحو لا تمر في صورته إلا نادراً، وهي تتمسك في عقلها الباطن لو مدرسته على فوق البعر والسفام لا فوق

وشأنه في ذلك شأن المسكة ولا شك أيضاً أن جميع الأسلحة والميد يستخدم رموزاً إلى عضو الرجل ومن السهل أن ننبين كذلك من المفسر الطبيعية المتجلية في الحلم — وخاصة إذا احتوت جسوراً أو قمعاً تعلوها الأشجار — هي أو صاف للأعضاء (لتدسية) (19) فالأمة الحسنة إشارة إلى المصو التسلي للرجل، وندج الثور هو دمج للاحتفال بالجس والحرية يدل على ذلك قول ابن سيرين «الثور في الأصل ثور عامل ذو قوة وسلطان ومال وسلاح لقربه إلا أن يكتو لا قرن له فإنه رجل حبيب دليل فتير مسلوب النعمة والقدرة مثل المامل المبرول والرئيس المشير وريب ككان الثور غلاماً لأنه من عمال الأرض، وربما دل على تمسك من الرجال لكثرة حوله» (20) فالثور التمس دبعه هو رغبة المجتمع التي تمجر حريته

سور من أحلام التومين الشامية

قالت رمرد في حلمها «أضمد أن شهدت عدداً من الرجال يدبسون ثوراً قرم «نقمة بالحجر لمسور، شاهدتهم اليوم يسلمون جلده بعدد من الأحجار البرتية لشدة ويحرمون لحمه على شكل رقنق، يتم بشرها فوق أكوام من الحجرة السوداء هذا بعد أن تم شئ مصف، على سر الحطب خازج البسوت، وصمّر سوار الرزائب وشهدت رقصة لم تر مثله في حياتها الحالية كان رقصة مطلق، وعلى أنفم اسواق مصبوعة من قرون الثيران، أو من

هندسية، وصارت على شكل عرفت ذات زوايا قائمة تقريباً، وبعد مصعد الدخان من تلك المصاحم يد يعبر سلوك الرجل لأسفل شهدت حدثه مشروعة يبدو أن تعيده كمن لاكتشاف مدى تأثير دخان المصاحم على سلوك السكان في الأكمة الثانية رجل من القصر بمسلة ممر من العلوال ويترجى، 'رند' ويقوم دعمه علانية، ففرض يتلذذ هوفاً، وهي تعوي مثل ثقبه نكلى والعديد من الرجال العلوال يشاهدون ولا يتدخلون. راقبت العملية بهدوء المشهد كزمني بالرجال ككافة، ثمصوت نفسي مكسبها، وانتبشتي لشدهر التي تعيشها المتمسبة الإحسان الفاتل بالمعرب والانهير(24X).

الأفراي والاعتصاب ونقي الحمية عن الرجال العلوال وقد اعتصبت امرأة منهم أم الأفراي فقيها النار التي تؤلف مصدراً من مصادر التطهير لكسها لم تكن في المشهد مشتملة، وسددها مفاحم، والقحم طافة كعكة بالنار كما أنه حسيطة للنار، ومتمزة الجسم برضى المريقين ليس فيه مائلة في سيق العلم لكس الاعتصاب يحمل بشاعة تليق بما جرى لأمرها مما يوافق أن مه كسرت رجاجة المعتر ككس سياتي

المطعم الأعرج

وفي القدر الأحمر نفسه ككتبت رمزاً ((أما الذي يجبرني على رحلة العذاب تلك لا بد من أن عتلي لا ينام. إن معني حدث من نافذة فتحه، عتلي على المصامي البعيد

الحرير ككما تمرسه أمها والجموال، أو خارج حدود الرواتب ككالحوانات التي تمرسه في الرزية وخزرجه. هل هذا العلم يؤلف معرجاً من مشكلات ومرد ذات الأحلام السيمسية والتاريخية فهل حل لمشكلة الجنسية سيملن سيرى العدر والخديعة والمكر التي ككوت بها وهل ستعود جنة القبطرة حية إذا حمر الناس بملاقاتهم الجنسية وهل تقوم الأهدم مقام الواقع بمساميره ومطردات الجمال ورقية لمحتج!!

ممر من أحلام النوم

المودة إلى أحلام النوم بعد اجتياز أحلام المبهوبة لا يمكن خروجاً على أصلي بمقدار ما يجد المرء أحلام القهوية فرعا على أصلي مقرب هو أحلام النوم، والمودة إليها هي مودة إلى دفتو زمرد الأحمر، ومما قرأه الطبيب حسان فيه قول (كككنت رحلتي لهد التيلة إلى الأكمة الأخرى، والتي كان سكانها الأكثر علواً، وقد ظهر لي أنهم يعيشون حياة طيبة، فيه الرقص والعداء مثل في المصراعات والقتال، فيهم أطفال ويسافرون وشباب وكهول ومنون، لكنني لاحظت أن وجود الرجال الأفسر القدامين من الأكمة الأولى بينهم قد بدأ يهر من سلوكياتهم.

وخامسة همدا يدؤوا بماء أفران لتعقيم المطعم كككتلاتها التي بنيت في الأكمة الأولى لكن بوجه اختلاف بسيط، وهو أن الأفراي أخذت هنا أشكالاً

المقل الباطل لرؤية المكس في ديبا الحس،
ولن نعمت في أول عرص عليها لزيارة ذلك
المكس في رحلة جمعية لجمعية جمرهيه

الرحلة إلى المبحرية

هناك في المبحرية بدأت نهاية الرواية
بإفصح رمود من أمر اعتقادي قديم وهي
تجلس على مضخة من مسطور المبحرية ((أنا
ككث قبل آله الأجيال أسكني هذا)) (28)
المكس الذي يقول المرة عنه إنه كان هذا
من قبل هو ربح الأم (29)، وهو في مطلق
الرواية يؤكد مذهب القائلين بعودة الروح
إلى نداء حري بعد موتها، نبيه يذكر بعض
المراسم كان في حديثه، لمصيه

وفي المبحرية تتعانق صور الواقع وصور
الأحلام، وتحدثت رمود عن ذاكرتها
التاريخية تقول: ((المدافن هنا مشتركة مع
مدافن الحرب الأهلية، ولهذا ثلاثة
أنواع من المدافن أولاً مدافن ربيع المبحرية،
وقد شاهدت مراسم دفنه هنا، لكن من
يديهم الروح هو أن ربيع المبحرية لا يدهش
وحيداً بل كانوا يدهشون معه شعباً حياً

وبما كان ذلك الشخص قد أعجب الرعيم
فخاضه لموافقته إلى الأخيرة. شاهدت أحد
الرجال القصير يخرج الشخص المصوب
عليه من أحد الثوب السوداء، وهو مجبر
على السير على أطرافه الأربعة، يتوده بحبل
أحكم حول رقبته، أدخل من هنا، أجمر
على الاستلقاء داخل اللحد ثم وسد الجثث
فوقه، غطي اللحد بيده البلاطة التي يريد
نولها على ثلاثة أمتار، وعرضه يصل إلى

والآلاف الستين، بالأمن - وفي شكل رحلاتي
لسابقة - شاهدت ممارسات جنسية هادئة،
هنا، كل الرضا والامتثال، ولم ألاحظ أن
واحدة قامت من تحت رجل، وعليه علامة
للمصوب أو التدمير، لكن من كان يغطي
هذا أن تلك المشاهد كانت تدور
بالشاهد التي حضرت في ذاكرتي من أمي
والجنرال.. (25)

هنا أحلامها ظهرت نفسها من
الشعور بالإثم فقالت تلتزم الأعداء لأنها
((أنا ب. عدهم - من كذب فريسه
للاقدار - رمله ولمدة نريد من العشر
سنوات، فرطت على نفسها الجرم، تحت
سقوط وظلامية الأعراف والتقاليد القوية،
حاولت في البداية التمسك أمام إغواء
خطيئ مفرغ لها، كسرت أول زجاجة
هنا أهداف لم تكسها لانت.. (26)

من تقدم تبدو أحلام النوم والميوية
مسترب للمقل الباطل لتطهير رمود من
لشور بملح خطيئ، وخيانة أمها لم ولأنها
وللمعاداة والتفاهيد، وتواصلت إلى أن وقعت
بالربا المسمى الزواج المبكر، فمررت بسقوط
الجنس على المرأة فبدأت تلتزم العذر لأنها
قد هدبت لتخليصها من مشفى الجنين.
تأكدت أحلام رمود بما قدمه التلفاز
السوري من صور للأشهر المشتقة في حرب
المبحرية (27) فتأكدت الأحلام بما نقله
التلفاز من صور المكس، واضطرت رمود
الحياة فيه بما قدمته أحلام رمود من خيال
لصور الحياة الأسبوعية فيه فتأكدت
الصورة والمحتوى معاً، وتشتد الشوق في

المترين، الموضع الثاني هو مداخل الأمانة لمصر، والتي تتألف من خمس صقات بزلنية فقط، ولا يحيط بها جدار والموضع الثالث مخصص للأعمال بكم عدد وهناك قبور يبدو أنها مخصصة للموت تعالوا وشعدهم هي عبر عن شقوق طيبة في المارلس ككس يرمي بها (المربع) (30)

هذا الحلم يحول إثبات وقتن تريحية ممررة بأثر القبور نفسها، وجعل القبور دالة على الأحوال الطيبة للمجتمع في تلك المملكة، حيث ملكتي الملك والشي لميرة ككالي أراه في حياته فداش مع الملك الهت وخصمه حي، والنوع الثالث للأعمال، والرابع للموت، ويرمى في شقوق في الأرض وإذا جعلت الأرض أما الناس رميتهم في أتون تفسير فريود فقد عادوا إلى رحم أهم الأولى، والبلات تومن إلى زوال الاختلاف والموت على الأزواق والتهاب والجنس.

هل كانت كلمته، تومن إلى نهته؟ مودي ذلك أنها ستدخل النفق (نور في الأرض) يدل على ذلك أن ممرور النفق في البنية، وبينها الطبيب حسان والمشرق الجفر في على الرحلة: (لو عندما توغلت في النفق أمامهم لم يكن أمام الدكتور من خيار غير النفاق بها، وكذا الجفر في المشرق على الرحلة فقد جعل من أن يبدو أمام الرحلة بالحناء، فجعل بالحق بها. وعندما ابتعدت من أسماهم أصوات من ظلوا خارجاً صغرت عن الدكتور صرخة، وقد فوجئ بسقوط المصباح من يده

وانطفأته، ثم اصطدم رأسه بها يسحب الجدار: مع أفتقه البوصلة، وأصاع الاتجاه، وانقطعت الصلة ما بينه وبين ممرته بشكل فجائي، مادام يدور فلم تجب كان الجفر في خلفه مباشرة، وكان متسكاً بـ'كثير منه وقد حس بالحناء 'كثير منه أيضاً، نشبت به وجره إلى الحلب بـ'كثير، وعندما برز لهم بـ'كثير التور، وهما يسمعن هرج الرحلة عند باب النفق حول الدكتور التلمس منه والعودة إلى النفق للحق بمرورة، لكن المشرق أستر يتعلق به ويجره باتجاه الخارج) (31).

ولتفسير سقوط الطبيب عند فريود ((قام أحلام السقوط فيقلب عليها الطابع الحصري، ولا توجد صموية عندما يتعدى لتفسيرها إذا حيث هذه الأحلام مع السب، يذهب إلى تفسير هذه الأحلام بأنها غالباً ما تسمى الاستسلام الرسمي للسرعة لدوافع العواطف الجنسية)) (32) واستسلام الطبيب لواقع والقدر وقلة الحيلة والقوة على أرحام زمر، وتنتهي الرواية بالحناء من النفق ككاه لأشباب الرحلة ككشوا النفق فلم يجدوا شيئاً، فكان اختلافاً ككشورف على مسرح الحنة مرمود بإرادة مبدعها لا يعجبت رؤيتها أو موقفها.

مع تقدم يتبين حدية الرواية وعمق الرؤى فيها، سبسية وحنائية وتبعية على أنها ليست قوية الجاذبية، على سهولة نظمت، ولعل أختار المؤلف أن يجعل رواية شخصيات، ومحاوالت التشويق إلى معرفة اسم الشخصية بعد التعبير عنها بصمتها

الهوامش

- (1) انظر الفقة العربية مصنف ومبهاها، د. تميم حسان، القاهرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1979م 153
- (2) جمهرة اللغة لأبي بكر محمد بن الحسن بن دريد (- 321هـ) تحقيق: د. مزي مير، بعلبكسي، بيروت - دار العلم للملايين، 1987م 1146/2
- (3) زغردة لوت النومي 188
- (4) زغردة لوت النومي 14
- (5) زغردة لوت النومي 14 - 15
- (6) زغردة لوت النومي 26 - 27
- (7) زغردة لوت النومي 31 - 32
- (8) زغردة لوت النومي 32
- (9) انظر زغردة لوت النومي: 273، 279
- (10) زغردة لوت النومي 58
- (11) انظر الإمتاع والمؤانسة، لأبي حيان التوحيدي، صححه وصيغته أحمد أمين وأحمد الريس، بيروت وميد - المكتبة المصرية، لندن 3/ 136
- (12) زغردة لوت النومي 60
- (13) تفسير الأحلام، سيجموند فرويد، ترجمة مصطفى صوفى ومراجعة مصطفى زور، القاهرة - دار المعارف بمصر، 1969م 396
- (14) زغردة لوت النومي 192
- (15) زغردة لوت النومي 202
- (16) تفسير الأحلام، لمحمد بن سيرين - 110هـ) تحقيق: فادي محمود المجلاني، حلب - دار الفرواق، 1430هـ - 2009م

ويحاول تحذره عن الصفة قبل إقرار اسمها - وثمة غياب في بعض الأحيان عن مجرى الرواية (المرد وحسن وصفية) يجعل المراه ينظر أن الأمر انتهى هناك أو هدأ إلى جاذبية العمل الأدبي في القدرة على خلق المواقف المتوترة وتفسيرها بعد حين بتبادل المواقف بين الشخصيات حول الموقف نفسه معية في بحر الماضي و بحضوره في الحاضر و بتوقفه هجائية العمل في شد المتلقي لا تكفي في موضوعه ولا في وصف شخصيته بل بطرق المرد الروائي، وتنبهت الحرسكة في عوالم الرواية وفنسية لغت الشخصيات بما يناسب مواهبها من الصائم الافتراضي للرواية فالزغردة لوت النومي عمل روائي في صورة العمل الروائي (صفة-تحليل لشخصيات-تفسير المواقف) وهو عمل مثير من جهة الأفكار التي يتناولها والرؤى التي ينهض من أجلها يستمر من محيطه لكثير مما يخلق من الحياة والحركة والتنسيق والإبداع، وقامت الصور الفنية والمشاهد الحية بمهمة إخراج مكنونات المرء من حجاب المني إلى عالم الحسن بقوة منطلقات قدرتها الرمزية ولبينتها الشابة لتأويلات متعددة، ثمي العمل وتمتج المتلقي فهل نقف على تحليل بنية الشخصيات الروائية من لغتها مرة ومن مواقفها مرة أخرى؟ ومن مواقفها في الحياة الروائية مرة ثالثة؟

المرآة:

1. الأعمال الشعرية الكاملة، الشاعر نزار قباني، بيروت — منشورات نزار قباني، ادتأ.
2. الإمتاع والمؤانسة، لأبي حيان التوحيدي، مسبعة وشبلة: أحمد أمين وأحمد الزين، بيروت وصيدا — المكتبة المصرية، ادتأ.
3. تفسير الأحلام، مسجعوند فرويد، القاهرة — مكتبة مديوني، عدا، 1417هـ — 1996م.
4. تفسير الأحلام، مسجعوند فرويد، ترجمة مصطفى صفوان ومراجعة مصطفى زهور، القاهرة — دار المعارف بمصر، عدا، 1969م.
5. تفسير الأحلام، لمحمد بن سيرين؟ — 110هـ تحقيق: شادي محمود المجلاي، حلب — دار الرضوان، 1430هـ — 2009م.
6. جمهرة اللغة، لأبي بكر محمد بن الحسن بن دريد (ع 321هـ) تحقيق: درمزي منير بعلبكي، بيروت — دار العلم للملايين، عدا، 1987م.
7. زغرودة لوت الدومري، لجميل سلوم شقير، دمشق — دار حوران للطباعة والنشر والتوزيع، عدا، 2010م.
- اللفة العربية معناها ومبناها، دتمام حسان، القاهرة — الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1979م.
- (17) زغرودة لوت الدومري: 57.
- (18) تفسير الأحلام، لابن سيرين: (عري).
- (19) تفسير الأحلام، مسجعوند فرويد، ترجمة مصطفى صفوان: 362.
- (20) تفسير الأحلام، لابن سيرين: 229.
- (21) الصواب: أربع عصي لأن العصا مؤنثة.
- (22) زغرودة لوت الدومري: 62.
- (23) الأعمال الشعرية الكاملة، الشاعر نزار قباني، بيروت — منشورات نزار قباني، ادتأ: 675/1.
- (24) زغرودة لوت الدومري: 199.
- (25) زغرودة لوت الدومري: 213.
- (26) زغرودة لوت الدومري: 279.
- (27) زغرودة لوت الدومري: 314 - 315.
- (28) زغرودة لوت الدومري: 314.
- (29) أنظر: تفسير الأحلام، ترجمة مصطفى صفوان: 402 - 403.
- (30) زغرودة لوت الدومري: 317.
- (31) زغرودة لوت الدومري: 320.
- (32) تفسير الأحلام، مسجعوند فرويد، القاهرة — مكتبة مديوني، عدا، 1417هـ — 1996م: 446.

رسائل إلى السماء

□ محمد رجب رجب

1 -

أيها السماء: إنني عبد الله الضائع، الأرض تأخذني إلى قيعانها من قديمي، والشمس تشدني إلى عليائها من أذني، فلا إلى الأرض اغشيت ولا إلى النجوم استويت. هيناي ذبالة سراج، أذناي شجر تاحور، لا أحد يناديني باسمي، ضاع أو سرق ما عاد يمني، فلا أنا أعرف نفسي ولا نفسي الآن تعرفني، فما حاجتي لأسماء والقاب: أيها السماء؟

2 -

أوسعت قلبي للنحي^١ أروضي^٢ - جاجتي الغريان، تمر حولي الدوابن - نمقوا - جفروا، خفت أيها السماء فأوصدت أحلام سنابلي وأزلجت أبواب عبادي عل الربيع يطرق نواهد روعي التي ما زالت مشرعة.

3 -

تجولت في شوارع الوفاء، أنفيتها مقفرة. ساكت أرسفتها، أبواب حوائيتها، الهمام والهمام - لا أحد يجيبه كان على النافذة دوري بيكي - يمني - لا أدري. ما أعرفه أيها السماء أن بقايا أولئك الذين أحبهم ما زالت معلقة على أعمدة الضياء.

4 -

سألت أروقة السميت: لا حجارة الدروب: ما يحزننها؟ قالت: يزورني المتصبون، أقدم
بين أكتفهم، أسمع وجيب آهاتهم. لا هبرات الوطن تفنيهم. ولا مصاييح الدجى لتأديهم.
قلت: والشمس والرياض، والكفوز؟ قالت: الجيوب ملوحين، والنيوب أهانين. وخيل
تجوب قارعة المساء. فما أيتها السماء هل بين الأرض والنجوم أبواب يفتحها الرّياء ويغلق
دونها الوفاء؟

5 -

زجرت حوذي التاريخ: كيف لا تركض خيلك بين أثمار المسافات؟
قالت: والطريوش؟
قلت: ما للطريوش والدروب؟
قال: إنه برصكتي. إذا سقطت سقطتني الملائكة بغضبها.. مبهجرتي الأواباء، ويشتمني
العلماء، ويسلخ جلدي الأمراء.
قلت: والحضارة؟
قال: أساساً عنها الكتب المصفراء، والحببة الزرقاء، وأضرحة الشفقاء،
ودكاكين جهالة الفيلم.
أدرصت حينها أيتها السماء، كيف يتقارنا الأدماء، ويتقتل بيننا الإخاء، وكيف
نصلب فوق ملوحين الهواء.

6 -

لا فوغاء الدروب أضعت وجهي. حدائق معيشتي. ركعام أحلامي. الخماسين تتهب
الجلتار، تفتيق عذائقي النهار. كتب الفراش قائمة اعتراضات، ملايين المصايف
تظاهرت، أيرق الجوزي للأمم المرتحلة. كان أبلدوزر "يضطك مله شقيقه، أما
"الفرين" فأنشهرت نياشينها واستفرت أساطينها. قال طفل لأبيه: أين سأكتب يا أبي.
الصممين أيتها السماء؟

.7.

لبرأت من السنثها - ذات غروب - جوفة الديوك: سنقتل - سنذبح - سفرمي إلى البحر.
 أطلق عفریت الجن هَيْدَبَةُ الدموع. بكاء الأطلسي، رثا لحاله الهندي، تأبطه المرمري.
 وعلى أريكة الزمال قمقم⁽¹⁾ النجوك.
 قال فتَيْهْم: نأخذ بالسيف والمزراق.
 قال فتَيْهْم: نرأس إلى إيوانه.
 قال أشْتَهْم: نشاطره الزاد.
 قال ريبيهم: نطارحه العناق والمهاد.
 طرب الديكة. غلوا للعفريت، ناصبوه الولائم. أسلموه العزائم، ألصقوه التائم.
 حينما انتفخوا الفتلوا، تلبذوا الألقاب الديكة إلى مَرْجٍ وَمَرْجٍ، وَعَرْجٍ وَقَلَجٍ. أما
 العفريت فما زال يتثائب، وَمَنْ مَرٍ، وعلى حلومهم أطلق ملايين القهقهات. أشاهدة أيتها
 السماء؟

.8.

حينما توثبت الرّوم، وارتقت الحناجر الحلقوم. شرّعت نينوى أعتابها ورفعت
 لأسياها أنخابها. قال آخر عباقره النّشامى: إن جيکور تكفيني. هبكت اللففة
 والدموع، وزمزم والتجوج. ماذا أنت فاعلة أيتها السماء؟



(1) إشارة للفم العربية.